



И.А. БУНИН:
РУССКАЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ
ЛИТЕРАТУРЫ

Международные конференции по сквозной теме
«Русские классики: русская и национальные литературы», прошедшие в Ереване
2009-2020



Н.В. ГОГОЛЬ:
русская и
национальные
литературы



А.П. ЧЕХОВ:
русская и
национальные
литературы



Л.Н. ТОЛСТОЙ:
русская и
национальные
литературы



М. Ю. ЛЕРМОНТОВ:
русская и
национальные
литературы



М.А. НЕКРАСОВ:
русская и
национальные
литературы



А.С. ПУШКИН:
русская и
национальные
литературы



ТВОРЧЕСТВО Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО:
диалог культур



А.Н. ОСТРОВСКИЙ:
русская и
национальные
литературы



Н.С. ТУРГЕНЕВ:
русская и национальные
литературы



М. Е. САЛТЫКОВ-ШЧЕДРИН:
русская и национальные
литературы



А.С. СУВОРОВ:
русская и национальные
литературы



В. В. КАЛУЖНИКОВ:
русская и национальные
литературы



М.А. БУГАКОВ:
русская и национальные
литературы



А.М. СОЛОВЬЕВ:
русская и национальные
литературы



А.А. АХМАТОВА:
русская и национальные
литературы



И.А. БУНИН:
русская и национальные
литературы



С.И. ЖУКОВСКИЙ:
русская и национальные
литературы

Автор проекта и
организатор
конференций доктор
филологических
наук, профессор
М.Д. Амирханян

ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. В. Я. БРЮСОВА
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ им. М. АБЕГЯНА НАН РА
РОССИЙСКИЙ НОВЫЙ УНИВЕРСИТЕТ (РОСНОУ)
ИНСТИТУТ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК (МГПУ)
ЕРЕВАНСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ
им. АН. ШИРАКАЦИ
МОСКОВСКОЕ ОБЩЕСТВО ДРУЖБЫ С АРМЕНИЕЙ

**При поддержке Посольства
Российской Федерации в Армении**

И.А. БУНИН:
РУССКАЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Материалы международной
научно-практической конференции
Сентябрь 2020

ЕРЕВАН - 2020

УДК 821.161.1.0:06
ББК 83.3(2Рос=Рус)
Б 910

*Печатается по решению Ученого
совета института литературы
им. М. Абезяна НАН РА*

Составитель, главный редактор:

М. Д. Амирханян - Доктор филологических наук, профессор
Ергосуниверситета им. В.Я. Брюсова,
Почетный профессор РосНОУ

Редакционная коллегия – Басилая Н.А.- Док. филол. наук,
профессор, Тбилисский госуниверситет им. И.Джавахишвили,
Джанумов С.А.- Док. филол. наук., профессор МГПУ, Долуханян А.
Г. –Док.филол. наук, профессор, член-кор. НАН РА, Киричук Е.В. –
Док.филол. наук, профессор, Омский госуниверситет, Мелкумян
М.И.- Старший преподаватель Ергосуниверситета.

Компьютерная верстка и дизайн - И. Карапетян, лаборант
Центра русс.яз. и культуры ун-та им. В. Я. Брюсова

И. А. Бунин: Русская и национальные литературы/

Сост., гл. ред.: М. Д. Амирханян.- Ер.: Авт.

Б 910 изд., 2020.-392с

В книгу включены материалы международной научно-
практической конференции посвященной 150-летию со дня
рождения И.А. Бунина.

В публикациях сборника отражено многогранное
творчество И.А. Бунина.

В издание включены разработки исследователей учебных и
научных центров России, Грузии, Армении.

УДК 821.161.1.0:06
ББК 83.3(2Рос=Рус)

ISBN 978-9939-0-3397-6

© Амирханян М.Д., 2020

Вступительное слово

Начиная с 2009 г. по нашему проекту были организованы и проведены 15 международных конференций по русской литературе, посвященных юбилеям классиков: Н.В. Гоголю (2009), А.Н. Чехову (2010), Л.Н. Толстому (2010), М.Ю. Лермонтову (2011), Н.А. Некрасову (2011), А.С. Пушкину (2012), А.Н. Островскому (2013), И.С. Тургеневу (2013), М.Е. Салтыкову-Щедрину (2014), М.Ю. Лермонтову (2014), А.С. Грибоедову (2015), Н.М. Карамзину (2016), М.А. Булгакову (2017), А.И. Солженицыну (2018), А.А. Ахматовой (2019).

После пятнадцатой, ахматовской, конференции встал вопрос об организации очередной, шестнадцатой конференции в 2020 году. Оказалось, что 2020 год - юбилейный для двух классиков русской литературы, для Нобелевских лауреатов И.А. Бунина – 150-летие со дня рождения, и Б.Л. Пастернака – 130-летие со дня рождения. Выбор был сложен. Посвятить конференцию одному из них означало “незаслуженно обидеть” другого, поэтому мы приняли решение провести отдельно конференции по обоим юбилярам в осенние дни (сентябрь - октябрь 2020 г.). Были разосланы, как и прежде, Информационные письма по многим вузам России, ближнего и дальнего зарубежья, с просьбой представить заявки к намеченному сроку, а доклады к 30 июня 2020 г. Заявки и доклады стали поступать. Однако в жизнь вмешалась пандемия Covid-19. Карантины во многих странах, в том числе и в Армении стали будничными, прервались транспортные сообщения. Исходя из этого было принято решение издать сборники научных докладов по И.А. Бунину (16-ая конференция) и Б.Л. Пастернаку (17-ая конференция), а конференции провести заочно в намеченные сроки.

В нашем кратком вступительном слове заметим, что И.А. Бунин, уже известный в России писатель, в 1909 г. удостоился почетного звания академика императорской Академии наук и пользовался у себя на родине все возрастающим, заслуженным авторитетом. М. Горький высоко ценил творчество Бунина. В 1916 г. он писал ему: “Вы только знайте, что Ваши стихи, Ваша проза – для “Летописи” и для меня - праздник”. Наступили «смутные» для

России времена, которые оказались чужды И. Бунину, и он в 1920 г. эмигрировал во Францию. В эмиграции начинается тоска по Родине, как это бывает всегда, и параллельно раскрывается и расширяется писательский талант и признание русского классика в **международном масштабе**. Как результат, в 1933 г. он удостоивается Нобелевской премии. Вне родины, вне России И. Бунин прожил 33 года - возраст Христа!!! Скончался И.А. Бунин в 1953г., в знаменательный год кончины отца всех народов Сталина.

Не символично ли ?!

К сказанному добавим, что Бунин был знаком с историей и культурой Армении. Он знал о притеснениях и гонениях армян в Османской Турции. И не случайно, что он в рассказе “Петлистые уши”, написанном в 1916 г., устами главного героя Соколовича говорит: “Мучаетесь ли Вы, когда читаете, что турки зарезали еще 100 000. армян”. В своей ответной речи, адресованной армянскому писателю А. Цатуряну, поздравившего его на празднике по случаю юбилея в 1912 г., сказал: “Дорогой собрат по перу...Я глубоко тронут и благодарен Вам за то, что Вы на моем скромном празднике поздравили меня на языке этого восточного народа.”

А в наши дни, я как организатор международной, уже 16-ой конференции, по сквозной теме “И.А. Бунин: русская и национальные литературы” глубоко польщен, что появилась возможность привлечь исследователей русской литературы России, ближнего и дальнего зарубежья к творчеству И. Бунина... Нам неизвестно, были ли в творческой судьбе Бунина международные конференции такого масштаба, материалы которой вылились бы **в объемную коллективную монографию, как эта**. Наша конференция - это знак глубокой благодарности великому русскому классику, за весомый вклад в русскую литературу и культуру.

М. Амирханян

АРМЯНСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ И.А. БУНИНА

Амирханян М.Д.

*Доктор филологических наук, профессор
Ервосуниверситет им. В. Я Брюсова*

Плеяда классиков русской литературы - Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, А.П. Чехов, М.Е Салтыков-Щедрин, И.С. Тургенев, А.С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов и многие другие – это феномен в мировой духовной культуре. В их творчестве, как и во всей русской литературе богато отображена многогранная жизнь русского народа, русская действительность, с ее проблемами, взлетами и падениями. В этом аспекте особо выделяется многогранное творчество изгнанного из России, классика русской литературы, академика И.А. Бунина, в разноплановом творчестве которого, как и во всей русской литературе, наличествует художественное воплощение не только собственно жизни русского народа, но и многих народов, исторически населяющих Россию или проживающих в соседстве с ней. В этом аспекте особо выделяется тема Кавказа, не только в русской литературе, но и в художественном творчестве И.А. Бунина

В его прозаических и поэтических сочинениях неоднократно встречается эта тема. Это в первую очередь связано с его поездкой на Кавказ. “В его произведениях и письмах, - пишет С.К. Даронян, - упоминается Потти, Гагры, Сочи, Геленджик, Пятигорск, Минеральные воды, Ессентуки, Тифлис, Баку.” [6,114-160] и т.д. Что естественно, отразилось в творчестве Бунина. Так, в повести “Деревня” (1910) герой рассказа Кузьма Красов, “занимаясь, торговыми делами приезжает в город, где его ожидали “отдых”, чай и персидский марш в трактире “Карс“. Мы знаем, что “Карс” – это армянский город в Западной Армении. И если трактир назван этим именем это значит, что, естественно, хозяевами трак–

тира были армяне. В этой связи не лишне вспомнить, что Карс упоминается и в “Путешествии в Арзрум” Пушкина времен русско-турецкой войны 1829г., куда тогда приезжал Пушкин. Тема Кавказа встречается и у А.И. Бунина в его автобиографическом романе “Жизнь Арсеньева” в рассказах “Конец”, “Деревня”, “Кавказ”, “Тень птицы”, “Петлистые уши”, в стихотворениях “Жасмин”, “Луна полночная глядит”, “Дагестан”, “Луна над шумною Курою”, “Вдовец” и других.

В многогранном творчестве И. А. Бунина немалый интерес представляют армянские вкрапления. В дореволюционных рассказах “Тень птицы”, “Петлистые уши”, в стихотворении “Вдовец”, как и в некоторых других сочинениях последующей поры, встречаются весьма любопытные и своеобразные по характеру и содержанию, хотя и краткие упоминания о Кавказе и молитвы, об армянской действительности [6.114-116].

В рассказе “Тень птицы” (1907) И.А. Бунин повествует о своем путешествии по Ближнему Востоку. В Стамбуле среди разнообразных пестрых картин ему бросилось в глаза, как “тяжело и быстро семенит носильщик-армянин, согнувшийся в три погибели, под огромным зеркальным шкапом, от которого по домам мелькали веселые блики солнца. В характеристике Стамбула И.Бунин приводит слова греческих летописцев “Песенью Песней, чудом – чудес, столицей земли называли город Константина греческие летописцы. Молва всего мира объясняла его происхождение божественным вмешательством”. А бывший драгоман Российского Посольства в Турции Александр Мандельштам в своем очерке “Младотурецкая держава” (1915) Стамбул назван “Дивным градом – достойным стать столицей Мира”. И вот на большой улице Стамбула, в полутемном крытом лабиринте Чарши, большого базара, Бунин услышал, как “вопят по-турецки, по-армянски по-гречески, по-французски

и хватают за руки, завлекая в лавки” [1.324,330]. Это краткое описание создает реальную картину восточного города.

В стихотворении "Вдовец" (1908) встречаются уже не отдельные упоминания о безымянных лицах-армянах, а нечто большее - "скит армян”:

В горах светло. На дальнем горном кряже,
Весь на виду, чернеет скит армян.
Но встанет мгла из этой бледной пряжи –
Не разглядит засады караван [2.314].

Что за ”скит армян”? Сейчас утверждать однозначно трудно. Однако не исключено, что, путешествуя по Ближнему Востоку, Бунин мог видеть на "горном кряже" армянское поселение с монастырем, о котором и речь в стихотворении. У армян такие строения имеют древнюю историю. Они сохранились на территории Армении и в наши дни. Армяне создавали такие строения, как внутри поселений, так и в трудно доступных местах, очевидно сознательно, поскольку дорога к Богу не бывает легкой.

В рассказе "Петлистые уши" (1916) главный герой, "выродок" (так сгоряча он называет себя) Адам Соколович, заводской рабочий, весь вечер в петроградском дешевом ресторане с двумя матросами пил из чашки под видом чая "кавказский коньяк". Начатый с осуждения житейских беспорядков разговор собеседников склонился к проблеме безнаказанности за совершаемые преступления. И кому известно мучает ли совесть тех, кто совершает их. Соколович вспоминает кошмарные страницы древней истории, варварства, инквизицию и злодеяние ассирийских царей. Утверждает, что аналогичными кошмарами полна и современная жизнь. "Как вы думаете, Левченко, - спросил Соколович, снова поднимая строгие глаза на матросов, - мучились все эти господа муками Каина или Раскольниковова? Мучились всякие убийцы тиранов, притеснителей, золотыми буквами записанные на так называемые скрижали истории?

Мучаетесь ли вы, когда читаете, что турки зарезали еще сто тысяч армян..." [3, 390].

Озадаченный проблемой межчеловеческих взаимоотношений Бунин устами даже далеко неблаговоспитанного и безнравственного героя осуждает всякие кровавые преступления над человеком. А "тяжелая" фраза - "турки зарезали еще сто тысяч армян" - взятая из реальной действительности, свидетельствует и клеймит геноцид армян 1915г.

Известно, что против геноцида армян вместе с такими прогрессивными деятелями культуры, как А.Франс, М. Горький, Р. Ролан, С. Городетский, К.Либкнехт, Ю.Веселовский и многие другие, подал свой гневный голос протеста и писатель - академик И.Бунин. Возникает вопрос чем же объясняются армянские упоминания в некоторых сочинениях Бунина? Дело в том, что домашним учителем будущего писателя был воспитанник Лазаревского института восточных языков, основанного армянами в Москве в первой четверти XIX века, Н.О. Ромашков, о котором Бунин вспоминал позже с большой теплотой: "Он владел многими языками - английским, французским, немецким и знал даже восточные, так как воспитывался в Лазаревском институте, много видел на своем веку" [4,8]. Не свидетельствует ли это о том, что Ромашков рассказывал пытливому мальчику о своем родном институте, об его основателях, о Востоке вообще и об Армении, в частности? Не он ли открыл Восток для Бунина?

Об отношении Бунина к армянской действительности свидетельствует его ответная речь на торжествах по случаю 25-летнего юбилея литературной деятельности писателя в 1912 г. Вот что писал об этом известный армянский поэт Ал. Цатурян председателю Кавказского общества армянских писателей Ов.Туманяну: "27 октября был юбилейный банкет в честь Бунина. Присутствовало на нем множество лиц обоого пола около 300 человек - представителей литературных, журналистских, музыкальных и научных кругов.

Присутствовал и я. Почетным председателем банкета (по-нашему тамадой) единодушно был избран кн. Сумбатов-Южин. Только мы сели за праздничный стол, как вдруг подходит ко мне русский писатель Телешов и, шепча мне на ухо, просит от имени юбилейной комиссии, чтобы я тоже выступил и как труженник армянской литературы и сказал бы несколько слов по-армянски в адрес юбиляра. Это было так неожиданно, что я на минуту растерялся.

Как я ни отказывался - ничего не вышло... Пришлось согласиться... Когда я поднялся с места, меня встретили бурными аплодисментами. Одобрительными возгласами и аплодисментами сопровождалась также мое приветственное слово и чтение стихотворения... Юбиляр же все время слушал меня стоя...

Из многочисленных приветствий юбиляр ответил лишь на два - председателя Императорского Малого театра Южина и мое. Пожимая мне руку и обратившись ко мне со словами "Дорогой собрат по перу!", он сказал примерно следующее: "Я пламенно люблю Солнце и Восток! Армянский народ некогда, в очень давние времена, тоже поклонялся Солнцу и сегодня в своей тяжелой жизни тянется к Солнцу. Я глубоко тронут и благодарен Вам за то, что Вы на моем скромном празднике поздравили меня на языке этого древнего восточного народа..." [5,142].

Не после этого ли И. Бунин перевел стихотворение А. Исаакяна "Моя душа объята тьмой полночной" и того же А. Цатуряна "Мрачна, темна душа моя". Кстати, эти стихи В. Брюсов, спустя годы, включил в 1916 г. в знаменитую антологию "Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней".

Осведомленность Бунина в историческом прошлом Армении, естественно, не могла ограничиться лишь сказанным. Для него, писателя, человека широко эрудированного и много повидавшего на своем веку, безусловно, была в

какой-то мере известна насыщенная многими драматическими и трагическими событиями многовековая история армянского народа, особенно современное положение Армении.

По поводу восточного цикла своих сочинений в беседе с Валентином Катаевым Бунин говорил: "Почему вас удивляет, что я написал "нерусские" рассказы? Я не давал клятвы всю жизнь описывать только Россию, изображать лишь наш, русский быт. У каждого подлинного художника, независимо от национальности, должна быть свободная мировая, общечеловеческая душа; для него нет запретной темы ... Общая душа... Счастлив я, что моя душа... не моя и не твоя ... А общая... В этом смысле, я, если хотите, интернационален"[7,193].

В небольшой статье об И. Бунине мы не приследуем цели широко рассматривать творчество классика об Армении, поскольку в русской литературе советского периода, к Нобелевскому лауреату было, мягко говоря, прохладное отношение. Это было связано с тем, что И.А. Бунин, не приняв победы Октябрьской революции, покинул Россию в 1920г. А это значит, что и во всех национальных республиках Советской страны в тон центральным властям не позволено было иметь свое реальное отношение к великому писателю. Этим все было сказано. И тем не менее известный армянский переводчик и писатель Амбарцум Мазманиян вопреки существующему положению перевел на армянский язык 19 рассказов И. Бунина и издал в 1959г. отдельной книгой под заглавием "Рассказы И. Бунина". А в 1988 г. издательство "Советакан грох" ("Советской писатель") в переводах Доры Есяян выпустило "Повести и рассказы" Бунина на армянском языке 50тыс. тиражом.

Более того в 1971 году в Армении была защищена кандидатская диссертация Карена Сапарова на тему: "Мастерство И.А. Бунина. Новелы и повести 20-х годов".

В наши же дни переводчик Лерник Даллакян опубликовал в своем переводе на электронном литературном портале три рассказа Бунина “Ворон”, “Темные аллеи” и “Антигона”.

Конечно, И. Бунин в сравнении с другими классиками русской литературы, не получил широкого распространения на армянском языке...Это, естественно, было связано с его эмиграцией и неприятием советского строя.

ЛИТЕРАТУРА

1. И.А.Бунин. Собр.соч. в 9-ти томах, т.3, М.,1965, стр.324,330.
2. И.А.Бунин. Собр.соч. в 9-ти томах, т.1, М., 1965, стр. 314.
3. И.А.Бунин. Собр.соч. в 9-ти томах, т.4, М., 1966, стр. 390.
4. Бобореко А. И.А.Бунин. Материалы для биографии, М., 1967,стр.8.
5. Связи армянской литературы с литературами народов СССР, 1975, стр. 142-143.
6. С.К. Даронян. И.А.Бунин и Кавказ. - В сб.: "Связи армянской литературы с литературами народов СССР", выл.1, Ереван, 1975, стр.114-160
7. В. Катаев. Святой колодец. Трава забвения, М., 1969, стр.193.

ОТРАЖЕНИЕ НЕБЕСНОЙ СФЕРЫ В ПОЭТИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ МИРА И.А. БУНИНА

Басиля Н.А.

*Доктор филологических наук, профессор
Тбилисский государственный университет им.*

И.Джавахишвили

Путкарадзе Т. Д.

*Доктор филологических наук
Представительство Евросоюза в Грузии*

.... И разве я пойму,
Зачем я должен радость этой муки,
Вот этот небосклон, и этот звон,
И тёмный смысл, которым полон он,
Вместить в созвучия и звуки?
И.А. Бунин

Реализация способности слов к различным семантическим превращениям в поэтическом дискурсе, их предельная насыщенность информацией ярко проявляется в стихотворных произведениях первого русского лауреата Нобелевской премии по литературе Ивана Алексеевича Бунина. И хотя, как гласит официальное решение Шведской академии, Нобелевская премия была получена И. А. Буниным «за строгое художественное мастерство, с которым он продолжил русскую классическую линию в прозе» [Марченко 2017], он всю жизнь считал себя именно поэтом [Двинятина 2015].

Один из ранних периодов бунинской поэзии – пейзажная лирика, пронизанная гармонией, чистотой и совершенством звучания, отражающая многомерность проявления таинственной, насыщенной разноцветьем красоты среднерусской природы: *«Лес, точно терем расписной, Лиловый, золотой, багряный, Веселой, пестрою стеной Стоит над светлою поляной. Березы желтою резьбой*

*Блестят в лазури голубой, Как вышки, елочки **темнеют**, А
между кленами **синеют** То там, то здесь в листве сквозной
Просветы в небо, что оконца. Лес пахнет дубом и сосной, За
лето высох он от солнца, И Осень тихою вдовой Вступает
в **пестрый** терем свой».*

Ландшафт среднерусской природы – леса и поляны, степные равнины, цветы, колосья, травы в стихотворениях И.А. Бунина неотделимы от неба, луны, солнца, звезд, находятся с ними в неразрывном гармоническом единстве. Для его поэтической картины мира характерно переплетение астрономических знаний с романтическим восприятием космоса.

Небо, звезды, луна, солнце оживают в поэтическом дискурсе И.А. Бунина, обретают экспрессию и эмоциональность, проявляя мистическую связь поэта с небесами, выраженную в его кредо, сформулированном в стихотворении 1901 года: *«Не устану воспевать вас, звезды! Вечно вы таинственны и юны. С детских дней я робко постигаю Темных бездн сияющие руны. В детстве я любил вас безотчетно, – Сказкою вы нежною мерцали. В молодые годы только с вами Я делил надежды и печали. Вспоминая первые признанья. Я ищу меж вами образ милый... Дни пройдут – вы будете светиться Над моей забытою могилой. И быть может, я пойму вас, звезды, И мечта, быть может, воплотится, Что земным надеждам и печалям Суждено с небесной тайной слиться!».*

Общение поэта с небесами представлено в поэтическом дискурсе И.А. Бунина как некий диалог о поиске неизведанного, стремлении понять его природу.

Небо, небеса, луна, месяц, солнце, звезды, созвездия обладают наивысшей частотностью в поэтическом словаре И.А. Бунина. Космологическая тема в его творчестве освещена в ряде литературоведческих и лингвистических

научных работ, однако интересно рассмотреть ее и с точки зрения теории коннотации.

Коннотация, как известно, не является элементом материальной структуры слова, имеющем определенное значение [Комлев 2006], она отражает внеязыковые дополнительные содержательные и стилистические значения, а именно эмоциональные, экспрессивные и оценочные семы. Нам близко понимание коннотации как новых компонентов содержания единиц, довлеющих над исходными значениями и проявляющихся в определенном контексте [Колшанский, с. 93-95].

«Восприятие мира буниным героем – преимущественно ночное, с соответствующим преобладанием графики над пластикой, тишины над звуками и т. д.. Белый цвет и тишина в ночном восприятии лирического «я» означает не столько отсутствие красок и звуков, сколько таинственное средоточие постигаемых и непостигаемых потусторонних гармоний. Ночью (в полночь), как в дальнейшем в полдень, космическая энергия и ритмы наиболее полно воспринимаются буниным лирическим «я» [Владимиров 1999].

В буниных описаниях поэтической картины мира, центром которой является небесная сфера, наблюдаются бинарные оппозиции – ряд противопоставленных друг другу двоичных признаков.

Двоичность поэтического восприятия мира, одновременно бинарное представление противоположных понятий, одно из которых утверждает какое-либо качество, а другое – отрицает, выражена в бунином поэтическом дискурсе при представлении одной и той же номинации из слов-обозначений небесной сферы. Многоаспектные, семантически осложненные, заряженные энергией экспрессивности слова **небо, звезда, луна, солнце** в стихотворениях И.А. Бунина проявляют бинарность, коннотативную разнозаряженность данных слов-обозначений, представлен-

ных в разных ракурсах их отражения в образных словосочетаниях, определяющих эмоционально-оценочный характер их восприятия. Так, номинации **звезда** и **небосклон**, отдельно взятые, у И.А. Бунина заряжены пейоративно, однако в поэтической строке ***Звезды** слезами текут с **небосклона** ночного, Плачет господь, рукава прижимая к очам* данные слова-обозначения приобретают негативное коннотативное освещение. И, наоборот, негативно заряженное словосочетание ***побледневший небосклон*** в пространстве стихотворного текста воспринимается как окруженное пейоративным коннотативным ореолом: *Как в апреле по ночам в аллее, И все тоньше верхних сучьев дым, И все легче, ближе и виднее **Побледневший небосклон** за ним. Этот **верх** в созвездьях, в их узорах, Дымчатый, воздушный и сквозной, Этих листьев под ногами шорох, Эта грусть – все то же, что весной. Снова накануне. И с годами Сердце не считается. Иду Молодыми, легкими шагами – И опять, опять чего-то жду.*

Пейоративность или негативность номинаций небесной сферы особенно ярко выступает в контекстуальных метафорических синонимах к ним.

Так, **небо** у И.А. Бунина представлено однословными метафорами ***твердь**, **бездна**, **лазурь**, **вышина**, **верх**, **пустота**, **высь**, **синева***, составляющими синонимический ряд с данной номинацией: *Воззвал господь: "И я завешу тьмою, Как вретисцем, мной созданную **твердь**, Я потушу в ней солнце и сокрою Лицо свое, да правит в мире Смерть!" / Березы желтою резьбой Блестят в **лазури голубой**; Немало дней в **лазури** яркой Качались снасти надо мной / Сегодня так светло кругом, Такое мертвое молчанье В лесу и в **синей вышине**; / Этот **верх** в созвездьях, в их узорах, Дымчатый, воздушный и сквозной / Ты, светлая ночь, **полнолунная высь**! / Как много звезд на тусклой **синеве**! / Подайся, засов-, распахнись, Тяжелая дверь, на морозный простор, На белый*

*сияющий двор!/
**О пустоте, сияющей над клёном
Безжизненно-лазоревым шатром.***

В последнем случае однословная метафора неба – **пустота** подкрепляется творительным сравнения, одновременно содержащим бинарную метафору со сложным прилагательным, состоящим из контрастных эпитетов: **Безжизненно-лазоревым шатром**. В контекстуальном синонимическом ряду к слову **небо** в стихотворениях И.А. Бунина есть и встречаемая еще у М.В. Ломоносова номинация **бездна**: Лице свое скрывает день: Поля покрыла мрачна ночь; Взошла на горы чорна тень; Лучи от нас склонились прочь; Открылась бездна, звезд полна; Звездам числа нет, бездне дна. [Ломоносов 1986: 201]. Удваивая обозначение неба лексемой **бездна**, И.А. Бунин придает ей большую выразительность: *бездне бездн, от блеска звезд туманной...* Приведем еще один контекстуальный синоним лексемы **небо** – метафорическую перифразу **бездонно фосфорическая пыль** в стихотворении И.А. Бунина «В полях сухие стебли кукурузы»: *Лишь звездный блеск висит под ними – в мутной Бездонно-фосфорической пыли.*

Для идиостиля И.А. Бунина наиболее характерно представление объектов космической темы в бинарных метафорических конструкциях, в которых номинации небесной сферы меняют свое значение на уровне восприятия, подчиняясь семантическим валентным связям сочетающихся с ними слов: *звезда морей, солнце судьбы, как небо, синюют глаза. Поклонялся я, Мария, Красоте твоей небесной Ты - Звезда морей: со скрипом Зарываясь в пене их И огни свои качая, Мачты стойко держат парус, Ибо кормчему незримо Светит свет очей твоих. / Счастлив я, когда ты голубые Очи поднимаешь на меня: Светят в них надежды молодые – Небеса безоблачного дня./ Загорелся Вдали маяк лучистою звездой...*

Стилистический прием, выражающий высшую степень экспрессивности и эмоциональности – создающее необычный, ошеломляющий эффект сочетание слов, обозначающих несовместимые, противоречащие друг другу явления, такие как *холод и пламя*, по отношению к небу: *Ночное небо низко и черно, – Лишь в глубине, где Млечный Путь белеет, Сквозит его таинственное дно. И холодом созвездий пламенеет.*

Своеобразие поэтической манеры И.А. Бунина состоит в расширении семантического объема «небесных» номинаций в такой степени, что эти слова одновременно становятся разнозаряженными коннотативно, несут в себе и пейоративный, и негативный заряд.

Номинации небесной сферы в поэтических произведениях И.А. Бунина выступают, наряду с другими, и с эпитетами, отражающими основные цвета спектра: красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий, фиолетовый. Каждый из этих эпитетов возглавляет ряд прилагательных, выражающих определенный оттенок того или иного основного цвета, характерного для контекстов, в которых выступают номинации небесной сферы. Все эпитеты цвета, а также образованные от них глаголы выражают определенное настроение, которое можно передать схематично либо знаком – (минус), если слова-обозначения реалий небесной сферы представлены как производящее устрашающее впечатление, либо знаком + (плюс), если впечатление приятное. Разнозаряженность эпитетов или глаголов цвета отмечаем обоими знаками, разделенными знаком /.

Частотность употребления каждого цвета и его оттенков в стихотворениях И.А. Бунина различна, в зависимости от того, к какой именно реалии небесной сферы он относится. Так, по отношению к солнцу и луне частотны желтый и красный цвета и их оттенки; в ряду цветовых эпитетов к номинации *небо* – голубой/синий и их оттенки.

В ряду красного цвета присутствует и положительная, и отрицательная коннотативность: **красный диск; красный сумрак; краснеет одинокая звезда** +); *Уж поздно – и какая тишина! Мне кажется, луна оцепенеет: Она как будто выросла со дна И допотопной лилией краснеет* –). Поэт выделяет **алый** (*широкое алое солнце тонуло; алый рассвет; алый свет; бел-восток алеет*) +), **алеющий** (*на алеющем закате*) +), **багряный** (*Багряная печальная луна Висит вдали, но степь еще темна. Луна во тьму свой теплый отблеск сеет, И над болотом красный сумрак реет*) – / +), **пурпурный** (*пурпурный блеск огня и злата*) +) **рдяный** (*И рдеет красным заревом на холоде закат* +), **розовый** (*Утром косо розовое солнце Заглянуло в узкий переулок, Озаря отблеском от дома, От стены напротив - и опять я Радостную близость моря, воли Ощутил; Солнце, улыбаясь в светлой дымке, Перламутром розовым слепило; На востоке, светлом, апельсинном, розовеют снеговые горы; розовый мерцает Антарес; розовеет пепел неба;*) +), **рубиновый** (*рубиновые звезды*)+); **кровавый** (*туманно солнце красное, туманно, Кровавое не светит и не греет*) –).

Главным оттенком цветовой гаммы **желтого** цвета, усиливающим его интенсивность, у И.А. Бунина представлен **золотой**: *золотая луна* +), *месяца рог золотой* +), *золотой иконостас заката* +).

Отметим, что цвета спектра, связанные с небесными объектами, часто представлены в стихотворениях И.А. Бунина отраженно: свет луны окрашивает все окружающее в золотые тона: *Золотой недвижный свет До постели лег. Никого в подлунной нет, Только я да Бог ...* +).

Зеленый цвет, определяющий лексему **золото** в переносном значении ‘цвет’, по отношению к реалиям небесной сферы используется И.А. Буниным в стихотворении «Тезей», поскольку звезда α Центавра действительно: желтая, однако поэт передает свое восприятие ее цвета как сочетание

зеленого с оттенком желтого – золотым: *Тезей уснул в венке из мирт и лавра. Зыбь клонит мачту в черных парусах. Зеленым золотом горит звезда Кентавра На южных небесах. Забыв о ней, гребцы склоняют вежды, Поют в дремоте сладкой... О Тезей! Вновь пропитал Кентавр ткань праздничной одежды Палящим ядом змей. Мы в радости доверчивы, как дети. Нас тешит мирт, пьянит победный лавр. Один Эгей лексене спал над морем в звездном свете, Когда всходил Кентавр.*

В основу данного стихотворения положен миф о сыне афинского царя Эгея, греческом герое, убившем чудовище Минотавра, но забывшем переменить черные паруса на белые, – как он условился об этом с отцом на случай своего счастливого возвращения. Увидев корабль под черными парусами, Эгей с отчаянья бросился в море. В поэтическом тексте присутствуют реминисценции и других мифов: о фантастическом существе, получеловеке-полулошади – кентавре, который погубил Геракла пропитанным ядом плащом, и мифом о звезде Кентавра, получившей свое наименование от самого мудрого из кентавров – Хирона, вознесенного после смерти на небо.

И другое сочетание – зеленого цвета с оттенком желтого – янтарным встречается по отношению к крупнейшей планете солнечной системы: **янтарно-зеленый Юпитер**.

В пейзажной поэзии И.А. Бунина широко представлен ряд голубого и синего цвета: *небо голубое; голубой туман; голубая бездна; голубое пространство; голубоватый лунный блеск +); неба синий склон; синее небоклон +); И снова глубоко синюют небеса; звездный все глубже, синей небоклон; синюют просветы в небо; в синей вышине +).* Поэт предельно насыщает голубой цвет, используя, наряду с цветовым эпитетом *голубой*, обозначение такого оттенка

голубого и синего как **лазурный/лазоревый**: *В сухом лазоревом тумане Очерчен солнца алый круг* +).

Игра с цветом – один из характерных для И.А. Бунина приемов, слово **лазурь** уже содержит в себе обозначение цвета, однако Бунин предельно насыщает его, вводя цветовой эпитет **голубой**: *Березы желтою резьбой блестят В лазури голубой...* +). Отметим и еще один оттенок – **лиловый**: *лиловая синева вечера*; Солнце полночное, тени лиловые В желтых ухабах тяжелых зыбей. Солнце не греет – на лица суровые Падает светом холодных лучей –).

Особо отметим слова, рисующие свет, сияние светил: блеск, сверкание, алмазный, ослепительный, мерцание сияние. На бунинском ярко окрашенном небе как разноцветные драгоценные камни, сверкают... **самоцветы небес**: *янтарно-зеленый Юпитер, Сириус, дерзкий сапфир, синим горящий огнем, Альдебарана рубин, алмазную цепь Ориона И уходящий в моря призрак серебристый* – *Арго*.

Известно, что поэт серьезно интересовался астрономией, хорошо разбирался в расположении планет и прекрасно знал мифы, связанные с небесными светилами.

На одно из стихотворений с небесной тематикой И.А. Бунина вдохновили исследования астрономов о знаменитой переменной звезде Мира, что по-латыни означает «Удивительная» или «Дивная», необычной тем, что она время от времени становится одной ярчайшей звездой созвездия Кита, однако большую часть времени ее невозможно увидеть даже в телескоп: *Тебя зовут божественною, Мира, Царицею в созвездии Кита. Таинственна, как талисманы Пирра, Твоей недолгой жизни красота. Ты, как слеза, прозрачна и чиста, Ты, как рубин, блестяешь среди эфира. Но не за блеск и дивные цвета Тебя зовут божественною, Мира. Ты в сонме звезд, среди ночных огней, Нежнее всех. Не ты одна играешь, Как самоцвет: есть ярче и пышней. Но ты живешь. Ты меркнешь, умираешь – И вновь горишь. Как*

*феникс древних дней, Чтоб возродиться к жизни ты
сгораешь.*

Таким образом, своеобразие манеры И.А. Бунина состоит в расширении семантического объема главных для его пейзажной поэзии слов, относящихся к небесной сфере, в такой степени, что эти слова одновременно становятся разнозаряженными коннотативно, несут в себе и пейоративный, и отрицательный заряд. Иногда в стихотворениях И.А. Бунина происходит «переключение» из пейоративного в отрицательный регистр коннотативно заряженного слова. В ряде же случаев два заряда – пейоративный и отрицательный – совмещены в одном слове, и оно выступает как многоликое. Положительные или отрицательные коннотации слов «небесной» семантики имеют свои особенности, исходящие из реальных признаков явлений, обозначенных этими словами. Так, «отрицательность» солнца – в его «жгучести», луны – в ее способности сводить с ума, звезды – в отчужденности, недостижимости.

В поэзии И.А. Бунина «небесные» слова во всей своей совокупности образуют категорию мироощущения «небесное», согласуясь с категорией «земное». «Небесное» и «земное» находятся в гармонии друг с другом, отражая единый поэтический мир среднерусской природы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин И.А. Стихотворения 1912 -1917 / Собрание сочинений в 9-ти томах. М.: 1966.
2. Владимиров О. Н. Жанровое движение в лирике И. А. Бунина 1886-1952 годов. АКД, Томск, 1999.
3. Двинятина Т.М. Поэзия И. А. Бунина: Эволюция. Поэтика. Текстология АДД, С-Птбг, 2015.
4. Колшанский Г. В. Соотношение субъективных и объективных факторов в языке. М.: 2005.

5. Комлев Н. Г. Компоненты содержательной структуры слова. М.: URSS, 2006.
6. Ломоносов М.В. Вечернее размышление о Божьем при случае великого северного сияния // М.В. Ломоносов. Избранные произведения. Л.: 1986.
7. Марченко Т. Русская литература в зеркале нобелевской премии / М.: Издательский центр «Азбуковник», 2017.

ТРАКТАТ И.А. БУНИНА «ОСВОБОЖДЕНИЕ ТОЛСТОГО». ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Белоусова Е.В.

Старший научный сотрудник

Музей-усадьба Л.Н. Толстого

«Ясная Поляна»

«Толстой – величайший и несравненный во всём» [1: 1, 513], – так говорил И.А. Бунин в 1912 г., в середине своей жизни и в пору расцвета писательского таланта. Все русские писатели начала XX века «с единодушным восхищением и удивлением обращались к Толстому <...>. И всё же ни у кого из них, в их жизни и творчестве, Толстой не занимал такого исключительного места, как у Бунина» [7: 170], – писал О.Н. Михайлов, исследователь творчества И.А. Бунина. Любовь к Толстому он пронесёт до конца жизни, величайшему из современников посвятит самое выдающееся произведение позднего, эмигрантского периода. В 1937 г. появится трактат «Освобождение Толстого» – сложный многоплановый труд, обобщивший размышления Бунина о величии гения, явившийся своеобразным «подведением итогов собственной жизни <...> и своего рода реквиемом, с незаурядной силой выразившим трагедию стареющего на чужбине художника» [8: 1, 47]. Основные смысловые стержни этой цитаты из статьи О.Н. Михайлова «Путь Бунина-художника» – «подведение итогов собственной жизни» и «реквием». Какие выводы Бунин сделал для себя, завершив этот труд? – Он освободился от узко-материалистического представления о смерти, найдя пример в образе жизни и мирозерцании Толстого и многих древних мудрецов. Второму понятию – «реквием» – О.Н. Михайлов придал оттенок заупокойного хора «итогов жизни» Бунина, что не соответствует действительности: после трактата о Толстом Бунин написал цикл из тридцати восьми новелл о

многообразных оттенках и странностях любви «Тёмные аллеи». Правильнее видеть в слове «реквием» иной смысл, относящийся не к жизни Бунина, а к его отношению к своему кумиру. В своих последующих работах о Бунине О.Н. Михайлов не отказался от колоритного определения – «реквием», но придал ему значение возвышенного, торжественного гимна: «Бунин творит свою песнь о Толстом, свой реквием ему» [7: 281], т.е. создаёт значительное религиозно-философское произведение.

Современные И.А. Бунину исследователи творчества Л.Н. Толстого знали, что он с благоговением относится к личности великого писателя. В 1908 г. писателю было предложено присоединиться к их научному сообществу. «С величайшим удовольствием изъявляю желание быть членом Общества имени Л.Н. Толстого» [2: 79], – писал Бунин 14 июня 1908 г. М.А. Стаховичу, члену Госсвета и активному деятелю этого общества.

Вскоре после кончины Л.Н. Толстого журналист Н.И. Иорданский просил Бунина написать воспоминания о почившем и 4 декабря 1910 г. получил такой ответ: «О Толстом – пытаюсь» [2: 159]. Ничего написано не было, т.к. Бунин долго не мог прийти в себя. «Толстой потряс меня, как, кажется, ничто в жизни не потрясало» [2: 155], – писал он своему другу П.А. Нилусу 11 ноября 1910 г.

Только спустя пять лет, в 1915 г. имя Толстого в первый раз появляется в «Автобиографической заметке»: И.А. Бунин вспоминает свою жизнь в Полтаве начала 1890-х гг. и время своего «увлечения толстовской проповедью» [4: 9, 261].

Первые годы вынужденной эмиграции всколыхнули ушедшее навсегда прошлое, где облик великого Толстого занимал главенствующее место. В 1927 г. И.А. Бунин создаёт маленький шедевр – очерк «Толстой», где пишет: «Я чуть не с

детства жил в восхищении им»¹ » [3: 5, 282]. Повествование начинается воспоминанием о том, как в сознании десятилетнего мальчика появился Толстой. Атмосфера детства будущего писателя была наполнена разговорами о нём; его отец А.Н. Бунин встречался с ним во время Крымской войны. «Откуда были у меня такие чувства к человеку, которого я ещё ни строчки не прочёл?», – размышлял Бунин. Он не помнил, когда именно начал читать произведения Толстого. Весь домашний мир на степном хуторе Бутырки под Ельцом, где прошло его детство, был наполнен разнообразной красотой, являвшейся неотъемлемой частью богатых культурных традиций старинной дворянской династии Буниных, имевшей родство с В.А. Жуковским, поэтессой А.П. Буниной, «Киреевскими, Гротами, Юшковыми, Воейковыми, Булгаковыми, Соймоновыми» [4: 9, 253]. «То прекрасное, что я встречал в детстве, отрочестве, молодости, кажется, никогда не удивляло меня, – напротив, у меня было такое чувство, точно я знал его [*Толстого – прим. Е.Б.*] уже давно, так что мне оставалось только радоваться встрече с ним» [3: 5, 282-283], – писал он в очерке «Толстой».

Толстой как часть прекрасного с детства – пожалуй, больше нет ни одного современника Толстого, кто мог бы подобным образом обозначить такое постоянное присутствие в своей жизни этой великой личности. По верному определению О.Н. Михайлова, «Толстой был “темой жизни” Бунина» [7: 189]. А.В. Бахрах, критик и мемуарист Русского Зарубежья, долгие годы живший в доме Буниных, писал, что в жизни писателя царил «своего рода культ Толстого», и «без упоминания имени Толстого не обходилась <...> ни одна прогулка» [6: 419]. Писатель-изгнанник не мог без раздражения говорить о современной ему культуре. Особенно

¹Здесь и далее будут приведены цитаты из данного очерка, не вошедшие в «Освобождение Толстого».

сильно доставалось от него декадентам и символистам, в творчестве которых он видел лишь «коллективное оглупление и кривляние» [7: 561]. Часто нападал он и на классиков, преимущественно на Достоевского. Только имя Толстого было свято и непререкаемо. Это заметил Л. Галич и сделал такой остроумный вывод: «Бунин истратил столько желчи на других писателей, что на Толстого у него остался один мёд – и притом сладчайший и душистейший»² [11: 17].

«Долгие годы я был по-настоящему влюблён в него, в тот мной самим созданный образ, который томил меня мечтой увидеть его наяву» [3: 5, 283], – писал Бунин в очерке «Толстой». Задолго до знакомства с любимым писателем он проникся его идеями самосовершенствования, непротivления и опрощения, интересовался жизнью тех, кто решался осуществить это учение в жизни и выдумал для себя некую «литературную» идею: «Моё толстовство складывалось из тех сильных противоположных чувств, которые возбуждали во мне Пьер Безухов и Анатолий Курагин, князь Серпуховской из “Холстомера” и Иван Ильич, “Так что же нам делать?” и “Много ли человеку земли нужно?”» [4: 6, 206], – писал он в автобиографическом романе «Жизнь Арсеньева».

Переехав в Полтаву в начале 1890-х гг., И.А. Бунин стал толстовцем: «Конечно, – писал он, – не без тайной надежды, что это даст мне, наконец, уже как бы несколько законное право увидеть его» [4: 9, 51]. Был и другой повод для «законного права» встретиться с Толстым, не упоминаемый Буниным, – начало литературной деятельности. В его ранней юношеской поэзии отчётливо выявились темы, характерные для творчества Толстого. В первых стихотворениях наряду с преобладающим лирическим мотивом природы Бунин затрагивает проблемы, присущие всей русской литературе.

² Галич Л. Бунин о Толстом // Новое русское слово. Париж, 13 марта 1949.

Судьба поэта среди равнодушного общества³ поэтическим лаконичным языком изображена созвучно толстовскому размышлению об этом в рассказах «Альберт» и «Люцерн»; безысходная бедность⁴ и поэтизация крестьянского труда⁵ напоминают читателю народные рассказы Толстого 1880-1890-х гг.; воспоминания о детстве⁶ имеют аналогию с повестью «Детство» и с «Воспоминаниями»; лиричные зарисовки старинных имений⁷ созвучны с усадебными сюжетами в трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность», в «Семейном счастье», в «Войне и мире» и «Анне Карениной»; тема молитвы и заступничества Сил Небесных⁸ пронизывает позднее художественное творчество Толстого, в особенности – переложение для «Азбуки» Житий святых и народные рассказы.

Основная мысль стихотворения Бунина 1889 г. «В костёле»⁹ – сотворённая Богом природа есть Его истинный

³ «Поэт».

⁴ «Деревенский нищий».

⁵ «Гаснет вечер, даль синее...», «Ещё от дома на дворе / Синее утренние тени...».

⁶ «Помню – долгий зимний вечер...», «Любил я в детстве сумрак в храме...», «Мать».

⁷ «Бледнеет ночь... Туманов пелена...», «Поздним летом / Это было, друг милый...», «Свежеют с каждым днем и молодеют сосны...».

⁸ «Под орган душа тоскует...», «В костёле», «Ангел», «Троица», «В Гефсиманском саду».

⁹ Три последних строфы стихотворения:

*И Тебе ли мгла куренья,
Холод темноты,
Запах воска, запах тленья,
Мертвые цветы?*

*Дивен мир Твой! Расцветает
Он, Тобой согрет,
В небесах Твоих сияет
Солнца вечный свет,*

Храм, что является поэтической реминисценцией на изречения из Книги пророка Исаии: *Небо престол Мой, и земля подножие ног Моих; какой дом созиждете Мне, говорит Господь, или какое место для покоя Моего? Не Моя ли рука сотворила все сие?* (Ис. 66: 1-2) и проповеди апостола Павла: *Бог, сотворивший мир и все, что в нем, Он, будучи Господом неба и земли, не в рукотворенных храмах живет и не требует служения рук человеческих, как-бы имеющий в чем-либо нужду, сам давая всему жизнь и дыхание и все* (Деян. 17: 24-25). Эта же тема – Божие присутствие во всём Его творении – красной нитью проходит через всё художественное творчество Толстого, а в 1880-1900-е гг. становится преобладающей в его дневниках, письмах и религиозно-философской публицистике. Несомненно, И.А. Бунин был знаком с мировоззрением позднего Толстого, которое и отразилось в данном стихотворении.

До личного знакомства с Л.Н. Толстым Бунин не расстаётся с произведениями своего кумира. Восторженные чувства переполняют его, и 22 июля 1889 г. он пишет брату Юлию о чтении «Войны и мира», которая приводит его «в неистовый восторг»: «Что за прелесть, например, эта Наташа! Великое мастерство! Прямо благоговение какое-то чувствую к Толстому!» [12: л. 30]. В «Жизни Арсеньева» он упоминает о перечитывании «Войны и мира»: «Нет, лучше этого я ещё никогда ничего не читал! Впрочем, а “Казаки”, Ерошка, Марьянка? <...> Как это удивительно – я современник и даже сосед с ним! Ведь это всё равно, как если бы жить в одно время и рядом с Пушкиным» [4: 6, 158-159].

*Гимн природы животворный
Льется к небесам...
В ней Твой храм нерукотворный,
Твой великий храм!* [4: 1, 73-74].

Первое письмо к Л.Н. Толстому И.А. Бунин решил написать после прочтения повести «Крейцера соната» и «Послесловия»¹⁰ к ней, причём он познакомился с новым произведением ещё до его появления в печати по рукописным или литографированным спискам, переходившим из рук в руки в больших количествах. «Ваши мысли слишком поразили меня, – сообщал он Толстому 12 июня 1890 г., – высказанные Вами настолько резко, что я не то что не соглашаюсь с Вами, но не могу, так сказать, вместить Ваших мыслей. Хотелось бы спросить Вас кое о чём поподробнее» [14: 2, 385]. Как известно, «Крейцера соната» – это наставление Толстого о полном прекращении интимных отношений между мужчиной и женщиной, вплоть до супружеских. С особой резкостью он высказал эти взгляды в «Послесловии» к повести. Его идеал – полное воздержание, с чем не могло согласиться большинство его современников. К их числу принадлежал и Бунин, желавший высказать при встрече свои взгляды на этот вопрос. Ответного письма Толстого, видимо, не было.

Вскоре после первых писем к Толстому начинается «толстовское “послушание”», как Бунин называл своё увлечение опрощением, вегетарианством, освоением простонародных профессий и распространением полезных знаний среди народа. В 1891 г. в Полтаве, где жило много толстовцев, он стал «прилаживаться к бондарному ремеслу и торговать изданиями “Посредника”» [4: 9, 261].

В РГАЛИ хранятся девять писем И.А. Бунину от редакторов «Посредника» И.И. Горбунова-Посадова и И.М. Трегубова, написанных в период 17 марта – 18 ноября 1894 г. и касающихся продажи им книжек «Посредника»¹¹ по сёлам и

¹⁰ «Крейцера соната» вместе с «Послесловием» к ней впервые была опубликована в конце 1890 г. в Женеве. В России – в июне 1891 г.

¹¹ Издательство «Посредник» возникло в 1884 г. в Петербурге по инициативе Л.Н. Толстого. Издательство выпускало в свет лучшие образцы

деревням Малороссии. В некоторых письмах указываются его ошибки в денежных расчётах [13: л. 1-18].

В период увлечения толстовством меняется характер творчества И.А. Бунина: он начинает писать прозу, и один из первых рассказов 1892 г. – «Танька» он посылает Л.Н. Толстому «как человеку, каждое слово которого, – признаётся он, – мне дорого, произведения которого раскрывали во мне всю душу, пробуждали во мне страстную жажду творчества» [14: 2, 387]. Так Бунин определяет всецелое влияние на него Толстого. Необходимо обратить внимание на то, что конкретно повлияло на раннюю прозу Бунина, какой проблемы он коснулся в первых своих рассказах, на что взглянул с толстовской болью и любовью к простому человеку.

В 1891-1893 гг. во многих губерниях центральной России разразился голод, жертвой которого стали миллионы крестьян. В это время Толстой своим примером побуждает лучших представителей русского дворянства и купечества спасать народ, жертвовать деньги и открывать бесплатные столовые. Такую же направленность приобретает его творчество: жестокую и многим неведомую правду о русской деревне он рассказывает в статьях «О голоде», «Голод или не голод?», в начатом романе «Воскресение».

«Спасает людей от всяких бедствий, в том числе и от голода, только любовь. <...> Дела же любви по отношению к голодным состоят в том, чтобы отдать из двух кусков и из двух одежд голодному» [15: 29, 109]. Эта главная идея всей публицистики Толстого тех лет была положена Буниным в основу ранних рассказов «Вести с родины», «На чужой стороне», в том числе – рассказа «Танька», который был

духовной, классической литературы, «народные» рассказы Толстого, шедевры мировой словесности, адаптированные для понимания простым крестьянином, по низким ценам. В Москве также были конторы и магазины «Посредника», где трудились многие единомышленники писателя.

послан Толстому. Сюжет его таков: обедневший помещик Павел Антоныч, про которого говорили, что «во всей округе нет человека более жадного и угрюмого» [4: 2, 16], зимой в степи находит полузамёрзшую голодную девочку Таню и спасает её. Эта встреча изменяет его: «Он вспомнил соседние деревушки, вспомнил их обитателей. Сколько их, таких деревушек, – и везде они томятся от голода!» [4: 2, 16]. Нет сведений о том, как Толстой отозвался об этом рассказе. Призывы к совести человека, написанные высокохудожественным языком Бунина, впечатлявшие читателей сильной внешней изобразительностью картин деревенской нищеты, печатались в московских газетах и вносили свою лепту в дело спасения голодающих.

Долгожданное знакомство И.А. Бунина с Л.Н. Толстым состоялось в январе 1894 г. в Москве. «Созерцание» кумира произвело на него «истинно потрясающее впечатление» [4: 9, 261], – писал он в «Автобиографической заметке» в 1915 г. Более подробно об этой и последующих встречах Бунин рассказал в 1927 г. в очерке «Толстой». «Быстрый, лёгкий, страшный, остроглазый, с насупленными бровями <...>, очаровательной улыбкой, ласковой и какой-то вместе с тем горестной, даже как бы слегка жалостной, <...>, и я вижу, что эти маленькие глаза вовсе не страшные и не острые, а только по-звериному зоркие» [3: 5, 286-287], – таким увидел и навсегда запомнил И.А. Бунин великого писателя. В Москве находилась и контора издательства «Посредник», где нередко по долгу службы бывал Бунин. «Там-то я и видел его ещё несколько раз. Он туда иногда заходил, вернее, забегал (ибо он ходил страшно легко и быстро)» [3: 5, 288], – вспоминал он.

Вскоре после знакомства, 15 февраля 1894 г. И.А. Бунин послал письмо Л.Н. Толстому, в котором жаловался на отсутствие душевного покоя, на неуверенность в том, «как пойдёт жизнь, где и что делать», на смутное ожидание «чего-то» [14: 2, 388]. В ответном письме Толстой советовал не

ждать от жизни ничего, кроме того, что есть в данный момент: «Лучше только та, в которой требуется наибольшее напряжение духовной любовной силы», которая нужна для того чтобы «в мыслях и деле идти вперёд в деле христианского совершенствования и служения Богу» [14: 2, 389].

Бунин впоследствии вспоминал, что получил от Толстого «несколько ласковых ответных писем» [3: 5, 288]. Ныне известно только одно письмо Толстого, цитируемое выше, в котором, между прочим, писатель советовал Бунину как можно скорее оставить толстовство.

Бунин прислушался к этому совету, а хорошие и негативные стороны этого явления послужили творческим импульсом для создания художественного образа толстовцев. В 1895 г. он написал фельетон «На даче», где противопоставил бездуховность буржуазной интеллигенции и высокообразованного толстовца Алексея Каменского, променявшего житейские блага на суровый образ жизни, самоотречение и служение ближнему. Прототипом образа Каменского, обучавшего столярному делу юного Гришу, от имени которого ведётся повествование, в немалой степени послужил И.Б. Файнерман, последователь Толстого. Под его руководством Бунин постигал в Полтаве бондарное мастерство.

Кратковременное увлечение толстовством стало главной темой ещё одного небольшого рассказа, написанного в 1901 г., – «В августе». В нём автор говорит о своём образе мыслей и роде занятий: «Толковал я тогда только о борьбе с жизнью, учился только бондарному ремеслу» [4: 2, 245], «Маленький хутор – поместье толстовцев, братьев Павла и Виктора Тимченков» [4: 2, 246] с грязным скотным двором уже лишены всякой романтики, которая присутствовала в рассказе «На даче» при описании мельницы толстовца Каменского. Нерадостное впечатление от лицемерия запущенности усугубляется упоминанием об аресте Павловского «за отказ от

солдатчины» [4: 2, 246]. Контекстный прообраз этой короткой реплики – трагедия молодого крестьянина-толстовца Евдокима Дрожжина, арестованного за отказ идти в армию и в 1894 г. умершего от истязаний. Сюжет рассказа автобиографичен, ведётся от первого лица и впоследствии Бунин повторит его в «Жизни Арсеньева» [4: 6, 275-277].

Известны четыре письма Бунина к Толстому, написанные после их знакомства. «Вы один из тех людей, слова которых возвышают душу <...> и у которых хочется в минуту горя заплакать и горячо поцеловать руку, как у родного отца!» [14: 2, 391], – такими словами завершал он письмо к Толстому от 21 марта 1896 г. В то время Бунин переживал тяжёлый душевный кризис из-за разлуки с женой. Вся жизнь казалась ему бесцельной, и он послал Толстому свою «исповедь». Он называет себя бродягой, постоянно скитающейся с места на место, жалуется на сложность в отношениях с людьми: «отрывочные, раздробленные симпатии, почти фальсификация дружбы, минуты любви» [14: 2, 390], а хочется другого: «хорошей дружбы, молодости, понимания всего, светлых и тихих дней» [14: 2, 390]. Он перестал верить в Бога и в бессмертие: «А во что я верю? И ни в то, что от меня ничего не останется, <...> и ни в то, что я буду блуждать где-то бесконечные века» [14: 2, 390]. Он разочарован в своём творчестве: «Из всего того, что я уже лет десять так оплакивал или обдумывал с радостью, с быющим всей молодостью сердцем, и что казалось сутью души моей и делом жизни – из всего этого вышло несколько ничтожных, маленьких, ничего не выражающих рассказиков!..» [14: 2, 391]. Нет сомнения, что Толстой не оставил этот крик души без отклика, однако ответное письмо, которое наверняка, было, ныне неизвестно.

Бунин состоял в переписке и с сыном писателя И.Л. Толстым. «Я часто встречался и подружился с Ильёй Львовичем, – писал он в «Освобождении Толстого». – Это

был весёлый, жизнерадостный, очень беспутный и очень талантливый по натуре человек» [4: 9, 70]. В РГАЛИ хранятся два письма И.Л. Толстого к И.А. Бунину: одно без даты, второе написано 3 июля 1913 г. Письма слегка ироничны, задушевные, что свидетельствует о тёплых дружеских взаимоотношениях корреспондента и адресата. Неизвестно, когда они познакомились, скорее всего, в середине 1890-х гг., когда Бунин бывал в московском доме Толстого. Из контекста письма И.Л. Толстого, написанного в июле 1913 г. в имении Мансурово под Калугой, можно сделать вывод, что друзья встречались довольно часто. В письме он зовёт Бунина в гости: «У меня здесь дом большой, пребольшой, и я гостей совсем не боюсь. Для каждого найдётся по комнате. Вот, если бы Вы забежали как-нибудь ко мне на перепутьи!» [10: л. 2].

В письме И.Л. Толстой сообщает другу: «Воспоминания свои я почти кончил. Осталось пересмотреть всё сызнова и дописать вторую главу» [10: л. 1 об.]. Здесь речь идёт о книге И.Л. Толстого об отце «Мои воспоминания», отдельные главы которой вскоре начали печатать в газете «Русское слово» за 1913 г. И.Л. Толстой хорошо знал, как И.А. Бунин любил его отца, и в существовавшей переписке, наверняка, были бесценные страницы их размышлений о Л.Н. Толстом.

В письме И.Л. Толстого есть и такие строки: «Рассказ Ваш прочла сначала моя жена и расхвалила, а потом я. Спасибо за присылку его, ибо я иначе пропустил бы его, т.к. газет здесь не получаю. Написано превосходно и с чувством меры. Трудно в такой небольшой рамке удержаться от эффекта, – не приплести какой-нибудь фабулы, – а в этом большая заслуга вкуса» [10: л. 2-2 об.]. Достоверно установить, о каком рассказе идёт речь, сложно. И.Л. Толстой говорит о газете: в 1910-е гг. рассказы Бунина печатались в московской либерально-демократической газете «Русской слово», основатель которой И.Д. Сытин был почитателем и единомышленником Л.Н. Толстого. В первое полугодие 1913

г. в «Русском слове» вышли такие рассказы: «Будни», «Забота», «Личарда», «Лирник Родион» и «Сказка». В 1913 г. в Петербурге в газете «Речь» напечатаны «Последний день» и «Всходы новые», а в «Русской молве» – «Копьё Господне». И.Л. Толстой мог получить от Бунина и другие, более ранние рассказы 1907-1911 гг. – например, цикл «Тень птицы», преобладающей темой которого было поистине толстовское чувство сопричастности к жизни всего человечества или, по определению Бунина, «душа мужицкая – русская, славянская».

Второе письмо И.Л. Толстого без даты: скорее всего, оно написано вскоре после первого, на что указывают такие строки: «Я дописываю свои воспоминания и так погружён в них, что другого ничего не делаю» [10: л. 4] .

В годы переписки с И.Л. Толстым И.А. Бунин создаёт рассказ «Господин из Сан-Франциско», в котором многие литературоведы находят реминисценции с повестью Л.Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича». Действительно, «следы подражания Толстому сохранились в ранних редакциях рассказа» [7: 183], и «чем дальше, тем глубже и значительнее было воздействие на него эстетических и нравственно-религиозных принципов Толстого» [7: 171], – писал О.Н. Михайлов.

Как известно, для поздних дневниковых записей и художественных произведений Л.Н. Толстого характерен возвышенный библейски-торжественный стиль; в особенности там, где он говорит о смерти, которую называет «миром лучшим, вечным». Не являясь преемником эстетических и философских идей Толстого, Бунин, тем не менее, в зрелый период своего творчества опирается на эти же постулаты. Это нашло своё максимальное выражение в религиозно-философском трактате «Освобождение Толстого». «Всю свою жизнь бившийся над разгадкой тайны смерти, Бунин приходит теперь к её поэтизации. В “Освобождении

Толстого” смерть предстаёт разрешительницей всех противоречий и началом нового, неведомого существования» [7: 280]. Однако Бунин не поэтизирует смерть отстранённо, как художник, но видит в ней то же, что прозревал и Толстой: переходную черту между жизнью временной и вечной, к которой рано или поздно подойдёт каждый. Такая позиция вызывает вопрос, неизбежный для человека: как жить, в чём смысл жизни? – Ответ Бунин находит в философии Толстого: освобождение от жизненных форм пространства, времени и мышления. Эти размышления Толстого – «главное указание к пониманию его всего» [4: 9, 7], – считал Бунин и поместил этот смысловой «ключ» в начальном абзаце трактата и с его помощью многократно и в разных аспектах объяснял поступки и высказывания яснополянского мыслителя.

И.А. Бунин скрупулёзно исследует все стадии «освобождения» своего кумира от всего, что мешало проявлению Бога в его душе, что шаг за шагом приводило к «преодолению своекорыстного и эгоистического, к необычайному обострению чувства сострадания, способности болезненно чутко откликаться на горести человечества» [7: 173].

Главная тема первых пяти глав трактата – смерть Толстого, изображённая в жанре житийного канона, где все ступени жизни подчинены главной теме – уходу от мира и умиранию как освобождению души из уз тленной плоти и возвращению к Творцу. Бунин находит подобные поступки в повествованиях о св. праведном Алексее, человеке Божиим; католических святых Юлиане Милостивом и Франциске Ассизском, царевице Готами – будущем Будде. «К лику их сопричислился и старец Лев из Ясной Поляны» [4: 9, 8], – завершает Бунин свою мысль о «возвышенности» Толстого. Автор поэтапно прослеживает, как «великий старец» шёл к окончательному «освобождению». Бунин останавливает своё внимание на исповедальных страницах его религиозно-

философских трактатов и «Воспоминаний», где Толстой кается в несовершенных им грехах, и делает верный вывод: «Какая “мерзость”, какие смертные грехи числились за ним? Только те, что называются “грехами святых”, всегда считавших себя самыми страшными грешниками» [4: 9, 38]. Бунин анализирует творчество Толстого и приходит к мысли, что его любимым героям в той или иной степени близка жажда «освобождения»: умирающий князь Андрей стремится освободиться «от чего-то узкого и телесного» [4: 9, 8]; подобны ему в этом княжна Марья и Наташа Ростова, Пьер Безухов, дядя Ерошка и Дмитрий Оленин.

В подтверждение истинности своей концепции о величии Толстого Бунин упоминает две книги, до нынешнего дня лежащие в его мемориальном доме-музее в Ясной Поляне на своих местах: в малой гостиной – сборник «Мысли мудрых людей на каждый день», составленный Толстым по принципу календаря в начале 1900-х гг. Книга открыта «на дне его смерти» [4: 9, 42] – на странице 7 ноября, где напечатано Евангельское изречение Спасителя: *Входите тесными вратами; потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими; Потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их* (Мф. 7: 13-14). В кабинете – ещё один сборник, над которым писатель работал в последнее десятилетие, – «Круг чтения»: та же самая дата 7 ноября и текст на этой странице: «“Смерть есть начало другой жизни”. Монтень». Нет возможности сказать утвердительно, что книги были открыты самим Толстым накануне ухода, за десять дней до кончины 7 ноября 1910 г. – скорее всего, это сделала его вдова С.А. Толстая, когда всё совершилось. Примечательно то, что распределением афоризмов по дням года в сборниках занимался сам писатель. В таком аспекте изречения Спасителя из Нагорной проповеди и философа эпохи Возрождения, будто заранее предназначенные им для дня своего «освобождения» и

объясняющие его смысл, звучат как итоговая цель жизни, которую он перед собой поставил и достиг её. Эту феноменальную прозорливость «великого мученика или великого счастливец» [4: 9, 47] Бунин объясняет присущим Толстому чувством «обострённого ощущения Всебытия» [4: 9, 47].

Астапово в начальных пяти главах присутствует постоянно как «завершение “освобождения”» [4: 9, 7], иначе говоря – как конечная точка земли, где оставлены вериги жизни.

Шестая глава книги – воспоминания Бунина о знакомстве и встречах с Толстым. Её основу составил очерк «Толстой», написанный в 1927 г. Многие современники Бунина считали шестую главу самым лучшим портретом Толстого, сравнения с которым не выдерживали очень популярные в те годы воспоминания Д.С. Мережковского, созданные в начале 1900-х гг., и А.М. Горького – в 1919 г. «По внутренней тёплой строгости эти страницы <...> были бы достойны подписи самого Толстого. Во всей мемуарной литературе о Толстом <...> они не имеют себе равных», – писал Вл. Ходасевич [6: 428].

Шестая глава является центром, смысловой сердцевиной книги. Во всех последующих частях до последней, двадцать первой главы Бунин снова возвращается к событиям смерти Толстого, чему преимущественно посвящены первые пять глав. В последующем развитии своей концепции автор добавляет к главной ноте философского «реквиема» всё новые и новые оттенки, бытовые подробности, которые он в то время узнавал от большого круга лиц, в том числе – от старшего сына писателя С.Л. Толстого; от тех, кто был на похоронах в Ясной Поляне: Бунин не поехал на похороны сознательно, из желания навсегда сохранить в памяти живого Толстого.

И.А. Бунин в своей книге приводит изречения из Священного Писания, буддийских и исламских преданий,

чтобы показать духовную близость Толстого с мыслителями и отшельниками всех времён и народов. Цитаты из произведений, дневников и писем Толстого, разнообразные изображения Толстым смерти, начиная от повести «Детство» до последнего шедевра – «Хаджи-Мурата», служат ему опорами и доказательствами основного тезиса, ключевой мысли книги – о неотмирности писателя, о его стремлении с ранних лет освободиться от бремени комфорта жизни и о жажде смерти как освобождения божественной души от земной плоти.

Избранные страницы многочисленных мемуаров почти всех членов семьи, единомышленников и современников Толстого необходимы Бунину для подтверждения своей точки зрения на исключительность всего в писателе: его внешности, глаз, взгляда, смеха, употребления в разговоре дворянских архаизмов и простонародной речи, склонности к слезам при звуках музыки и пения птиц в лесу и т.д. Бунин широко использует рассказы писательницы Е.М. Лопатиной, сестры почитателя Толстого В.М. Лопатина. Отталкиваясь от того, что рассказывала Е.М. Лопатина Бунину о необычной внешности Толстого, о его глазах, он со скрупулёзностью психолога, основываясь на портретах писателя разных лет, размышляет о характерных чертах его внешности, о духовных изменениях, отразившихся на портретах. Анализируя весь этот материал, Бунин делает очень точные выводы, например, такой: «Совесь у него была <...> ненормальная, гипертрофированная. <...> Почему все погосты оплакивает? <...> Можно ли иметь такую совесть, такое чувствительное сердце, которое он имел и в ранней молодости, и в годы мужества, высшей телесной и душевной крепости и уже огромного жизненного опыта?» [4: 9, 122]. Размышления о том, от чего освобождался Толстой, как указано выше, проходит через всю книгу Бунина, и в её завершении он снова утверждает: «Это живой и радостный возврат из земного, временного, пространственного в неземное, вечное, беспредельное, в лоно

Хозяина и Отца, бытие Которого совершенно несомненно» [4: 9, 160]. В финальных строках книги автор предоставляет слово Толстому, который во время тяжёлой болезни в 1901 г., думая, что умирает, провозгласил гимн вечности истинного христианина: «От Тебя пришёл, к Тебе вернусь, прими меня, Господи!»¹² [4: 9, 165].

В РГАЛИ в Фонде И.А. Бунина хранится большая коллекция газетных вырезок — статей, рецензий и воспоминаний разных авторов о работе писателя над книгой о Толстом. Крайние даты этих документов: 28 сентября 1928 г. — 13 марта 1949 г. В текстах многих вырезок имеются пометы Бунина и его реплики. Эта коллекция, скрупулёзно собиравшаяся Буниным, свидетельствует о том, что он ревностно относился к тому, как читатели и критики воспринимали его воспоминания и книгу о Толстом; каждым откликом о своей книге он дорожил. Подтверждение этому нашлось в РГАЛИ в другом архивном собрании — в Фонде последнего секретаря Л.Н. Толстого В.Ф. Булгакова: там обнаружилось три письма к нему И.А. Бунина. Одно из них — о коллекции вырезок. Письмо датировано 12 сентября 1935 г.: «Вот ещё один пакет. Простите — всё время шлю, что попало — “архив” мой и до сих пор не разобран <...> Вырезок из газет, например, тысяча — как тут выбирать? Да и множество их — в одном экземпляре, а я могу посылать только дубликаты» [9: письма, л. 4].

В 1934 г. в 13 км от Праги, где В.Ф. Булгаков жил в эмиграции, в Збраславском замке им был основан Русский культурно-исторический музей, для которого он собирал разнообразные коллекции. По просьбе В.Ф. Булгакова Бунин подарил музею часть коллекции газетных вырезок.

¹² Эти слова Толстого слышал друг Бунина доктор И.Н. Альтшуллер, лечивший писателя в 1901-1902 гг. в Крыму.

В Фонде В.Ф. Булгакова обнаружили и его воспоминания¹³ о Бунине [9: лл. 1-87], о многолетнем знакомстве двух видных деятелей русской культуры, всю жизнь любивших Толстого, что их и сблизило.

В.Ф. Булгаков рассказывает, что в 1911 г. он жил в далёкой сибирской деревне и изучал теорию стихосложения. В его руки попал один из первых сборников поэзии Бунина. «Меня поразило совершенство бунинской стихотворной техники. Хоть под стать Пушкину! [9: л. 3], – писал В.Ф. Булгаков. – <...> Позже, в Москве, я зачитывался первыми рассказами Бунина – “Суходолом” и другими, причём интересовало меня в них не столько социальное содержание, сколько чисто описательная сторона, наряду с изобразительной силой бунинского таланта. Зброшенные обедневшие и почти сравнивавшиеся с крестьянскими хозяйствами скромные степные помещичьи хутора, засыпанные снегом; вьюги, свист ветра, одиночество, вой волков и ответный лай дворовых собак – всё это вставало в воображении так реально, так ясно, окутанное притом такой своеобразной стихийной поэзией, что когда я потом вспоминал эту жизнь и эту обстановку, мне всегда казалось, да и сейчас кажется, что я сам коротал долгие зимние месяцы на одном из таких забытых Богом хуторов, а не вычитал это у Бунина. Затем последовали “Человек из Сан-Франциско”, “Братья” и другие произведения Бунина, отмечавшие постоянный и непрерывный рост его дарования. И вот личная встреча с писателем» [9: л. 5].

В.Ф. Булгаков был очарован не только высоким художественным совершенством этих произведений. Между

¹³ Эта часть Фонда состоит из рукописи В.Ф. Булгакова с многочисленной правкой: вставками между строк, зачёркиваниями фрагментов текста и вписыванием новых предложений, и машинописи, сделанной по исправленной рукописи. Под печатным на машинке текстом стоит его автограф и дата: 7 июля 1961 года.

их строк он распознал толстовские мотивы: в «Суходоле» – жизнь дворянства, своими духовными корнями неразрывно связанного с народом, что было характерно и для Иртеньевых, Ростовых, Пьера Безухова, Константина Левина; в рассказе «Братья» и повести «Человек из Сан-Франциско» – обличение страсти к наслаждениям, несправедливого общественного устройства, чувство духовной и нравственной ответственности человека за всё содеянное. Эти вопросы глубоко волновали и Л.Н. Толстого, что отразилось на страницах его поздних художественных произведений, публицистики, писем и дневниковых записей.

Знакомство Булгакова с И.А. Буниным произошло летом 1917 г. в Москве. В те дни был основан Комитет литературных организаций. В него входило Толстовское общество, вскоре приступившее к созданию музея Л.Н. Толстого в Москве. «В составе Комитета числился также И.А. Бунин, аккуратно посещавший все заседания, внимательно вслушивавшийся в прения» [9: л. 3], – вспоминал В.Ф. Булгаков. По словам мемуариста, «представил меня Ивану Алексеевичу его друг-приятель Илья Львович Толстой, сын великого писателя» [9: л. 6]. Их первая беседа – о юношеском увлечении Бунина:

«– Правда ли, Иван Алексеевич, что в молодости Вы были толстовцем?

– Да, правда.

– И бороду носили, и русскую рубаху?

– Да, носил и бороду, и русскую рубаху!» [9: л. 6]).

Московские встречи двух «толстовцев» были часты, поскольку чета Буниных жила недалеко от музея Толстого. Последний фрагмент воспоминаний Булгакова о московском периоде их общения – рассказ о поэтическом подарке: «Однажды я попросил Бунина о записи в мой литературный альбом. Он охотно согласился и вписал мне в альбом два стихотворения. Вот одно из них, сонет, озаглавленный “Бог”»:

*Дул с моря чистый ветер, месяц рогом
Стоял на длинной улице села.
Сидели колонисты по порогам,
И кирка бледно-белою была.
Дул сильный ветер, ночь была тепла;
На отмелях, на берегу отлогом
Волна, шумя, вела беседу с Богом,
Не поднимая сонного чела.
И месяц наклонялся к балке тёмной,
Грустя, светил на скаты, на погост.
А Бог был ясен, радостен и прост.
Он в ветре был, в моей душе бездомной –
И содрогался синим блеском звёзд
В лазури неба, чистой и огромной*

Другое стихотворение посвящено весенним впечатлениям у могилы Виргилия»¹⁴ [9: л. 7].

Спустя 19 лет И.А. Бунин и В.Ф. Булгаков встретились снова. В то время оба были изгнанниками: Бунин жил во Франции, Булгаков – в Чехословакии. Инициатором встречи был Бунин, что удалось установить благодаря его письму Булгакову от 14 октября 1935 г.: «Я хотел бы приехать в Прагу. Можно ли там что-нибудь заработать <...> каким-нибудь выступлением, например, о Толстом? – ведь 20 ноября 25 лет со дня его смерти» [9: письма, л. 5].

«Во второй половине октября 1936 года, – вспоминал Булгаков, – всемирно известный писатель, лауреат Нобелевской премии И.А. Бунин прибыл из Парижа в Прагу, чтобы выступить по приглашению Союза русских писателей и журналистов на литературном вечере» [9: л. 13]. Бунин привёз для Русского музея «книги, фотографии и рукописи» [9: л. 15].

¹⁴ Стихотворение «Бог» написано в июне 1908 г., «У гробницы Виргилия» – в январе 1916 г. [4: 1; 300, 395].

23 октября в Русском музее собралась вся культурная элита Чехословакии и русские эмигранты, «человек 300-400» [9: л. 17]. «Читать он решил, кроме одного—двух рассказов, также очерк “О Толстом”, — воспоминания, напечатанные в своё время в “Современных записках” в Париже. <...> Звучало хорошо: громко, внятно и выразительно, как у порядочного актёра. Не было только теплоты в голосе, и благодаря этому изумительная по тонкости и проницательности характеристика образа престарелого гениального писателя производила меньшее впечатление, чем в собственном чтении» [9: л. 18].

Потом Бунин стал рассказывать о толстовцах. Булгаков был категорически не согласен с отношением Бунина к ним. По мнению Бунина, их бывшего единомышленника, они «были пренесносным народом» [9: л. 19]. Секретарь Толстого принадлежал к лучшей, образованной их части, и описание Буниным исключительно «тёмных»¹⁵ поклонников своего учителя, с которыми он общался в Малороссии, Булгакову не понравилось.

Часть воспоминаний В.Ф. Булгакова о встрече в Праге касается трактата «Освобождение Толстого», только что законченного и ещё неопубликованного. «Я написал книгу о Толстом, — говорил Бунин, — и хотел бы Вам рассказать её содержание, с тем, чтобы Вы исправили мои ошибки. Могу я просить Вас провести со мной один вечер? — Я ответил, что это было бы для меня только удовольствием» [9: л. 19].

В беседе с Булгаковым Бунин так сказал о книге: «“Это — не воспоминания, не история литературы, не критика, не философия и не художественная биография”. <...> Бунин находил, что религиозные воззрения Толстого были ещё мало известны широкой публике. (Это была правда). Сам он толковал Толстого как-то по-буддистически. Вся жизнь

¹⁵ Так называли толстовцев члены семьи Толстых.

Толстого была, по его мнению, стремлением к освобождению из границ телесного. И из Ясной Поляны Толстой ушёл не из-за семейных скандалов и недоразумений, а стремясь “к освобождению” – к смерти» [9: л. 15]. Выражение «по его мнению» чётко указывает на несогласие Булгакова с точкой зрения Бунина. Так оно и было: беззаветно преданный Толстому секретарь, как и многие из окружения писателя, считали причиной ухода именно семейную драму; истинные мотивы этого поступка они поняли гораздо позже.

Бунин поведал Булгакову, что книга предназначена «только для иностранцев. Русским она не нужна и не интересна» [9: л. 16]. Очевидно, к такому выводу он пришёл потому, что знал: в своём размышлении о мировоззрении, о религиозном понимании Толстым смысла жизни и об отношении к смерти он не будет правильно понят на Родине, где царил культ воинственного безбожия и неприятия духовной сущности явлений жизни и смерти. Это прозвучало в их беседе: «Заговорили о мировоззрении Л.Н. Толстого, – вспоминал Булгаков. – Я упомянул о своём новом отношении к этому мировоззрению:

– Я отошёл от спиритуалистического монизма Толстого, – говорил я. – По-моему, истину надо искать где-то посередине, в гармоническом сочетании духовного и телесного начал.

– Совершенно верно! – тоном величайшего убеждённости заявил Бунин, особо подчёркивая свои слова энергичным и низким наклоном головы и спины чуть ли не до пояса.

– Но лично Льва Николаевича, – продолжал я, – я люблю чем дальше, тем больше. Он – как живой для меня. Он никогда не умирал для меня.

– Да как же его можно не любить! – подаёт реплику Бунин» [9: л. 15-16].

Вскоре после Праги произошла последняя встреча: «В мае 1937 года я отправился из Праги в Париж с целью

посетить ряд русских художников и писателей и просить их о содействии Русскому культурно-историческому музею в Чехословакии. <...> Побывал я при этом и у И.А. Бунина»¹⁶ [9: л. 24]. Писатель подарил Русскому музею своё перо.

В Париже В.Ф. Булгаков читал лекцию о Л.Н. Толстом, на которой присутствовали И.А. Бунин, Б.К. Зайцев, М. Алданов. Из рассказа Булгакова они услышали «новое в освещении событий, связанных с уходом Л.Н. Толстого из дома, истории завещания, участия В.Г. Черткова в семейных событиях» [9: л. 25].

История создания главной книги И.А. Бунина периода эмиграции – «Освобождение Толстого» – была бы неполной без упоминания «газетной» части его архива [11], содержащего отклики на книгу. В этой коллекции присутствует единственная представительница советской прессы – петроградская «Вечерняя красная газета», отличавшаяся свободой слова, а также газета «Сегодня», издававшаяся в Риге, имевшая все антисоветские признаки. В своём большинстве собрание вырезок представлено крупнейшими заграничными русскими периодическими изданиями: парижские журналы «Современные записки», «Русские записки» и «Возрождение»¹⁷, нью-йоркская газета «Новое Русское слово». Авторы статей – цвет русской эмиграции: Г. Адамович, П. Пильский, М. Алданов, Вл. Ходасевич, П. Бицилли, Л. Галич. Наибольшая уникальность коллекции – пометы И.А. Бунина на статьях синим, малиновым, простым карандашами и синими чернилами: по

¹⁶ Небольшая часть воспоминаний, откуда взята эта цитата, вошла в статью В.Ф. Булгакова «Русский культурно-исторический музей (1934-1939), которая опубликована в журнале «Ариаварта». СПб., 1999. № 3. С. 149-198. С. 185. Статью он писал одновременно с воспоминаниями о Бунине – в июле 1961 г. в Ясной Поляне.

¹⁷ «Возрождение» – в 1920-е-1930-е гг. газета, с 1949 по 1974 г. – журнал.

всем статьям щедро рассыпаны всевозможные крестики, скобки, галочки, подчёркивания, отношение к прочитанному¹⁸. Вся коллекция пронумерована Буниным. В больших статьях, например, «Бунин о Толстом» Л. Галича, опубликованной в «Новом русском слове» 13 марта 1949 г., он поставил нумерацию с цифры 22 по 33 в каждой газетной полосе и внизу ещё раз написал имя автора: «Леонид Галич».

Интересно обратить внимание на отдельные строки статей, на которых И.А. Бунин остановил свой карандаш. В статье Н. Смирнова «Толстой и толстовцы по воспоминаниям Бунина» в «Вечерней красной газете» он отчеркнул многое и, в том числе, такие слова: «Толстой не мог знать лучших вещей Бунина, последнего потомка и наследника классической дворянской литературы» [11: 7]. Одна из первых рецензий на «Освобождение Толстого» принадлежит перу Г. Адамовича. Его статья в «Современных записках» отчёркнута малиновым карандашом практически от начала до конца. Особо подчёркнул Бунин следующее: «Толстой получился у него неизмеримо духовней, душевней, даже нежней, чем у кого бы то ни было, – как-то мягче, тише, беспомощней. Это поразило в бунинской манере писать о Толстом ещё давно, – когда появились в «Современных записках» его первые короткие воспоминания» [11: 14 – нумерация Бунина]. Бунину понравилось сравнение его книги с воспоминаниями Мережковского и Горького, которые, по словам Г. Адамовича, «ломают Толстого по-своему, приспособливают его к своей о нём идее» [11: 15 – нумерация Бунина], чего, по верному замечанию Г. Адамовича, нет у Бунина.

Книга «Освобождение Толстого» продолжала вызывать споры и спустя годы после выхода в свет. Так, в 1949 г. Л. Галич в газете «Новое русское слово» вынужден защищать

¹⁸ Например, имеется статья К. Мочульского о творчестве Б.К. Зайцева, друга Бунина. В конце статьи, густо перечёркнутой синими чернилами и испещрённой вопросительными знаками, написано: «Боже, какой дурак!»

писателя от инициаторов «противной и неприятной травли, поднятой против Бунина обиженной его чересчур большим и чересчур острым умом посредственностью» [11: 27 – нумерация Бунина]. «Заговор рассудительной посредственности <...> против таланта, ума и особенно своеобразия» [11: 28 – нумерация Бунина] – явление, к сожалению, типичное, размышляет Л. Галич и объясняет причину: «Это вызывается недоверием рассудительной посредственности ко всему мало-мальски необычному. <...> Умный и талантливый человек тем и отличается от посредственности, что он смотрит на мир собственными глазами, а не через общепринятые очки. За такую дерзость и за такое чудачество умному и талантливому человеку всегда приходится расплачиваться. Расплачивается сейчас за них и И.А. Бунин, конечно, самый умный и талантливый из ныне живущих русских писателей [11: 30 – нумерация Бунина].

В парижской квартире Бунина на его письменном столе всегда стоял «портрет Л.Н. Толстого, карандашный рисунок – дар его сына Л.Л. Толстого» [5: 2, 442]. Помимо постоянного желания писателя видеть своего кумира, портрет был ещё и ностальгическим мучительным напоминанием по давно ушедшей эпохе и оставленному Отечеству. Тоска по родине «стареющего на чужбине художника» [8: 47] подтачивала здоровье и влияла на отношение к миру. Это заметил В.Ф. Булгаков при их встрече в Париже. Глядя на Бунина, он размышлял: «Вот – редчайшее явление: человек, родившийся в сорочке, человек, достигший исполнения всех своих желаний: любовь, деньги, слава, путешествия, любимый труд – всё это есть у него. В своей области – литературе – он достиг признания высокого международного судилища. Это – единица среди десятков миллионов. Что же, производит он <...> впечатление счастливого человека? Нет! – <...> У него, действительно, всё было, кроме... самого главного: связи с

Родиной. Постоянная тоска по родине, разрыв со своим народом, сиротство и неприкаянность на чужбине» [9: л. 38].

И.А. Бунин не дожил до того времени, когда в России травля и замалчивание изгнанника сменились изучением его многогранного творчества, позволившим по праву причислить его к великой классической русской литературе. На протяжении почти семидесяти лет издаются собрания сочинений классика. С замиранием сердца от восхищения живописностью слога и уникальным талантом внешней изобразительности разнообразных картин русской жизни читатель слышит возвышенно-торжественный гимн тем образам Родины, которые до конца эмигрантской жизни согревали сердце Бунина: крестьянину и обедневшему дворянину, всей палитре человеческих чувств и взаимоотношений; лесу, степи, пашням и нивам, восходу и заходу солнца. Неотделимой частью Родины, высочайшим олицетворением ума и гениальности, прозорливости и неразгаданности был для него Толстой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин И.А. Новые материалы : В 3 кн. М., 2004.
2. Бунин И.А. Письма 1905-1919 годов. М., 2007.
3. Бунин И.А. Собр. соч. : В 5 т. М., 1956.
4. Бунин И.А. Собр. соч. : В 9 т. М., 1965-1967.
5. Голованова Т.П., Назарова Л.Н. В парижской квартире Буниных // Иван Бунин : Литературное наследство. Т. 84 : В 2 кн. М., 1973.
6. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве И.А. Бунина. М., 2010.
7. Михайлов О.Н. И.А. Бунин. Жизнь и творчество. Тула, 1987.
8. Михайлов О.Н. Путь Бунина-художника // Иван Бунин : Литературное наследство. Т. 84 : В 2 кн. М., 1973.

9. РГАЛИ. Ф. 2226 (Булгаков В.Ф.), оп. 1, ед. хр. 530.
Публикуется впервые.
10. РГАЛИ. Ф. 44 (Бунин И.А.), оп. 1, ед. хр. 144.
Публикуется впервые.
11. РГАЛИ. Ф. 44 (Бунин И.А.), оп. 2, ед. хр. 149. Газетные
статьи и заметки о произведении И.А. Бунина
«Освобождение Толстого». Публикуется впервые.
12. РГАЛИ. Ф. 1292 (Бунин Ю.А.), оп. 1, ед. хр. 18.
Публикуется впервые.
13. РГАЛИ. Ф. 122 (Горбунов-Посадов), оп. 2, ед. хр. 86. Ф.
44 (Бунин И.А.), оп. 1, ед. хр. 308. Публикуется впервые.
14. Толстой Л.Н. Переписка с русскими писателями : В 2 т.
М., 1978.
15. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. : В 90 т. М., 1928-1958.

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ТУРГЕНЕВСКИХ ТРАДИЦИЙ В ЦИКЛЕ СТИХОТВОРЕНИЙ В ПРОЗЕ И.А.БУНИНА “ВНЕ”

Галанинская С.В.

Кандидат филологических наук

«Дом русского Зарубежья им. А. Солженицына»

И. А. Бунина традиционно называют “мастером малых форм” [2, 65]. Создание миниатюр, наиболее близких в жанровом отношении стихотворениям в /прозе, как и у Тургенева, было предопределено не только литературным контекстом эпохи, но и контекстом всего бунинского творчества, особенности которого находятся в поле взаимодействия стиха и прозы.

Три миниатюры - “Именины”, “Музыка”, “Скараabei” - были опубликованы в газете “Звено” в Париже в 1924 году и снабжены общим подзаголовком “Вне”. Произведение “Скараabei” в первоначальном варианте называлось “Жучки”, позже, в 30-е годы, готовя текст для собрания сочинений, Бунин поменял название на более нейтральное. Примечательно, что все три миниатюры были написаны подряд, друг за другом, в мае 1924 года, но последней была “Музыка”, а не “Скараabei”: 9-го мая появились “Именины”, 10-го – “Скараabei” и 25-го, соответственно, - “Музыка”. В большинстве изданий эти тексты печатаются в хронологическом порядке. Однако на момент публикации автор не просто отобрал именно эти три произведения из написанных за год и дополнительно снабдил их общим подзаголовком (в собраниях сочинений подзаголовки обычно опускается), но и перекомпоновал их, подчинив расположение текстов основной идее. Аналогично не раз поступал Тургенев при работе над “Стихотворениями в прозе” (уточнял месторасположение каждого произведения, менял даже реальные даты создания и т.д.). Таким образом, на суд читателя был

вынесен авторский микроцикл, особенности поэтики которого приближают его к стихотворениям в прозе.

Поскольку произведения были созданы в период серьезного увлечения писателя восточной философией, при анализе этих текстов исследователи (Г.Б.Курляндская [2], В.К.Мантанов [4], Н.Р.Левина [3] и др.) традиционно подчёркивают наличие буддийских мотивов. Их осмыслению (и даже интерпретации) подчинены формальные особенности: выбор композиционной структуры и средств выразительности. Уменьшение количества текстов в цикле (а здесь их всего три) в сочетании с их минимальным объемом заведомо приводит к упрощению композиционного ритма на формальном уровне и возрастанию его роли на уровне содержания.

Все три миниатюры, как это часто бывало и у Тургенева, представляют собой описания воспоминаний, во всех трех совмещены пласты прошлого и настоящего.

В первой миниатюре “Именины” напрямую заявлена идея иллюзорности природного существования вообще и человеческой жизни в частности. Произведение, представляет собой описание воспоминания раннего детства, картину которого лирический герой создает во сне. Празднование именин в родовом имении становится для мальчика двойственным событием. Помимо ощущения праздника он испытывает мучительное чувство иллюзорности происходящего, неизбежной конечности блеска и счастья. Мальчик как бы видит себя и гостей со стороны и при этом “чувствует себя вне всего, вне жизни” [1, 141]. Именно сосредоточенность на состояниях “вне” иллюзорного земного бытия (“мая”, по буддийской терминологии) стало основной темой микроцикла и, соответственно, обусловило появление общего подзаголовка “Вне”.

Строфическая композиция всех трех текстов различна и показательна в идейно-смысловом отношении. “Именины”

явно тяготеют к версе: все абзацы-строфоиды в тексте (их тринадцать) равны одному предложению, однако объем и структура этих предложений различны: от одного слова до шести типографских строк. Длинные и короткие строки чередуются, создавая, сбивчивый, неровный ритм, передающий путающиеся мысли и ощущения мальчика. Противопоставляются и чередуются радость и отрешенный страх за себя и всех тех, кто “вне” жизни, а параллельно соотносятся с ними – описание солнечного дня именин и надвигающейся на усадьбу черной тучи. Антитеза заявлена уже в первом абзаце и развивается по ходу описания:

Вместе с громадной пыльно-черной тучей, заходящей из-за сада, из-за вековых берез и серых итальянских тополей, все более жгучим становится ослепительный солнечный свет, его сухой степной жар – и все более немеет усадьба, все мельче и серебристее струится листва на тополях.

Черный ад обступает радостный солнечный мир усадьбы.

В усадьбе преизбыток довольства, счастья.

<...>

И я тоже в усадьбе, в доме, за обедом, но вместе с тем я весь этот день, усадьбу, гостей и даже себя самого только вижу: чувствую себя вне всего, вне жизни.[1, 141]

В себе и в окружающих лирический герой находит неразрешимое противоречие обреченной праздничной земной оболочки и спрятанной под ней глубинной духовной сущности, настоящей реальности. Созерцание его тяжело, “точно вся вселенная на краю гибели, смерти”. Лирический герой описывает свое состояние подробно, подчеркивая бесконечность (объемное, сложное предложение с периодами однородных членов и уточнениями), а затем резко “обрубает” (короткий абзац):

И еще [скорбь] оттого, что я чувствую страшную давность, древность всего того, что я вижу, в чем участвую в

этот роковой, ни на что не похожий (и настоящий, и вместе с тем такой давний) именинный день, в этой столь мне родной и в то же время столь далекой и сказочной стране.

И в душе моей растет такая скорбь, что я наконец разрываю этот сон...

Глубокая зимняя ночь, Париж. [1, 142]

Два коротких последних абзаца-строфоиды описывают резкую смену событий. Согласно буддизму, жизнь человека в настоящем определяется содержанием его предыдущего опыта во время прошлых инкарнаций. Отсюда – чувство единения лирического героя с жизнью предков и опытом всего человечества. Однако созерцание истины, в которое погружен лирический герой Бунина, способно помочь прервать бесконечную цепь мучительных перевоплощений. Символически, как видно из приведенных выше цитат, это происходит в финале миниатюры.

Во второй миниатюре цикла “Музыка” продолжается развитие темы двойственности. Лирический герой во сне оказывается во власти каких-то заключенных в нем самом, но неведомых ему раньше сил. Эти силы заставляют “творить” странную музыку. Лирический герой хочет понять природу этого “наваждения”. Миниатюра полностью представляет собой лирический монолог и поделена на две части по смысловому принципу. В первом абзаце (более объемном) происходит описание снавидения. Во второй части делается попытка осмысления увиденного. Этот строфоид целиком состоит из ряда риторических вопросов:

Что же это такое? Кто творил? Я, вот сейчас пишущий эти строки, думающий и сознающий себя? Или же кто-то, сущий во мне помимо меня, тайный даже для меня самого и несказанно более могущественный по сравнению со мною, себя в этой обыденной жизни сознающим? И что вещественно и что невещественно? [1, 145]

В третьей миниатюре (“Скараabei”) Бунин обозначает основную идею цикла. Именно поэтому он и делает данный текст финальным, вопреки хронологии, т.е. целенаправленно ставит его в сильную позицию. Предыдущие миниатюры соотносятся с финальной как вопросы с ответом.

Здесь перед читателем снова предстает видение-воспоминание: лирический герой в Каире, в Булакском музее рассматривает коллекцию царских скарабеев – каменных жучков, на которых вырезали имена усопших фараонов и клали на грудь царских мумий при погребении. Каменные скараabei, собранные под стеклом на витрине в хронологическом порядке, символизируют всю историю Египта за пять тысяч лет. Для лирического героя эта “коллекция камешков”- символ вечной жизни и воскресения.

Последняя миниатюра – единственная сюжетная в цикле. Здесь, как это нередко бывало и у Тургенева, автор обращается к воспоминаниям, чтобы утвердить идею, актуальную в настоящем. Во вступлении, как это часто было у Тургенева, глаголы даны в настоящем времени, а в большей части текста - в прошедшем:

Вижу себя в Каире, в Булакском музее.

Когда входил во двор, пара буйволов медленно влекла к подъезду длинные дроги, на которых высился громадный саркофаг.

И т.д. [1, 143]

Важность выводов в заключении подчеркивается введением в последнее предложение глаголов будущего времени. Это тем более показательно, что миниатюра впервые в цикле завершается ответом на вопросы:

Все-таки радоваться. Все-таки быть в том вовеки неистребимом и самом дивном, что до сих пор кровно связывает мое сердце с сердцем, остывшим несколько тысячелетий назад. <...> Все пройдет – не пройдет только эта вера! [2, 145]

Интересно сравнить такую концовку с аналогичными тургеневскими, где выводы даются в будущем времени. Например, с его знаменитым “Мы еще повоюем!” из одноименного произведения. Идея жизнеутверждения получает подтверждение на уровне формы.

Короткие строфоиды встречаются редко: простые предложения не свойственны Бунину. Однако на такие абзацы, как правило, приходится смысловой или эмоциональный пуант. В “Именинах” в отдельный короткий строфоид выделены вопрос лирического героя самому себе при попытке проанализировать двойственное состояние, а также концовка-развязка – возвращение из прошлого в настоящее:

Отчего?

<...>

Глубокая зимняя ночь, Париж. [1, 142]

В этих коротких предложениях-строфоидах происходит резкий поворот мысли. Так было и у Тургенева, например, в стихотворениях в прозе “Видение”, “Конец света” и других.

Короткие предложения служат для перебоя в целом плавного и медитативного ритма миниатюр, этот прием актуален для всего цикла. Преобладают же объемные сложные предложения, обычно еще осложненные рядами однородных членов, причастных и деепричастных оборотов, приложений, уточнений и т.д. Там, где появляются такие предложения, происходит замедление ритма, как это было у Тургенева в миниатюре “Именины”: “Я, мальчик, ребенок, нарядный и счастливый наследник всего мира, и мне тоже празднично, - особенно от этих дедовских бокалов, полных горько-сладкого тонко-колючего вина, - но вместе с тем и несказанно тяжело, так тяжело, точно вся вселенная на краю гибели, смерти” [1, 141].

Обычно такие объемные предложения оформляются в абзац-строфоид, отдельную сбивчивую мысль лирического героя: человек вспоминает множество дополнительных

деталей и стремится вместить их в текущую фразу. Такие пассажи есть во всех трех текстах, они перекликаются.

Периоды однородных членов, характерные для стихотворений в прозе, создают ощущение монолога на одном дыхании и углубленного анализа одновременно.

Наиболее часто встречающимися однородными членами в объемных предложениях, как и у Тургенева, у Бунина являются определения, яркие авторские эпитеты, которые помогают дать подчеркнута субъективную, часто неожиданную оценку. При этом сохраняется тенденция к использованию двойных и тройных эпитетов-определений: “громадная пыльно-серая туча, заходящая из-за сада”, “жгучий ослепительный солнечный свет”, “радостный солнечный мир усадьбы”, “нарядный и счастливый наследник этого мира”, “роковой, ни на что не похожий (настоящий, и вместе с тем такой давний) именинный день” (“Именины”); “разноцветные гранитные саркофаги”, “символ рождающейся из земли и вечно возрождающейся, бессмертной жизни” (“Скарабей”); “потусторонняя, чужая, но в то же время и моя”, “кто-то, сущий во мне помимо меня, тайный даже для меня самого и несказанно более могущественный по сравнению со мною” (“Музыка”) и т.д.

На наш взгляд, в цикле Бунина “Вне”, несмотря на малый объем, присутствует сквозной сюжет, связанный, как и в “Стихотворениях в прозе” Тургенева, с развитием образа лирического героя. Динамика взаимоотношений лирического героя с самим собой и с миром, оформление основной идеи в его сознании – основа внутреннего сквозного сюжета у Бунина

В первом произведении (“Именины”) только ставится проблема восприятия двойственности бытия. Лирический герой здесь – ребенок, впервые столкнувшийся с явлениями, выходящими за пределы земной сущности.

Во втором тексте цикла (“Музыка”) лирический герой уже взрослый человек с определенным жизненным опытом. Он не только описывает свое состояние, но и анализирует. Именно в этой миниатюре ставятся и заостряются главные проблемы: “Что же это такое? <...> И что вещественно и что невещественно?” [26, 142]

Третий текст дает ответы на поставленные ранее вопросы. Лирический герой находит способ существования в двойственном мире. Человек совмещает в себе истинную и ложную сущности, жизнелюбие переплетается с ощущением тщеты бытия. Миниатюра завершается гимном жизни и утверждением веры в нее. Человек способен познать истину через созерцание и понимание взаимосвязанности всех людей и событий и веру в возможность бесконечности жизни. Если две первые миниатюры служат иллюстрацией основных идей буддизма, то в заключительном произведении Бунин polemизировать с ними. Согласно буддизму, любые компромиссы с земной призрачной сущностью вещей губительны, “запускают” колесо сансары, под которое неизбежно попадает человек (стихотворение в прозе Тургенева “Попался под колесо” посвящено этой идее). Лирический герой Бунина приходит к “смирненному жизнелюбия”, чуждого буддизму. В первоначальном варианте концовки миниатюры “Скарабей” (“Жучки”), процитированной выше, Бунин особенно подчеркивает роль феноменальных возможностей человеческой памяти, хранящей всю значительность прошедшего. Лирический герой Тургенева считает память залогом творческого состояния и противопоставляет ее возможности неотвратимости смерти (стихотворения в прозе “Старик”, “Стой!” и другие).

Бунин, как и Тургенев в ряде минитюр (“Стой!”, “Мы еще повоюем!” и других), прославляет краткую человеческую жизнь и подчеркивает ее значимость. Внешний мир изображен опосредованно, преломленным в сознании героя в

разные периоды его жизни. Хронотоп цикла уникален: от усадьбы в России до Парижа и Булакского музея в Каире, от раннего детства до умудренной зрелости. Таким образом, сквозной сюжет небольшого цикла оказывается, как и у Тургенева, подчинен развитию образа лирического героя, вмещает его духовную эволюцию.

Для цикла Бунина, как видно из приведенного выше анализа, характерны некоторые ритмические особенности стихотворений в прозе. Уменьшение количества текстов в цикле в сочетании с их минимальным объемом привело к усилению ритмизации на идейно-тематическом уровне. С идейным уровнем связан и важный для стихотворений в прозе сквозной сюжет – эволюция образа лирического героя, объединяющего цикл в одно целое.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин И.А. Именины. Скарабеи. Музыка. // Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 тт. Т.5. М., 1965. С.141-145, 517-518.
2. Курляндская Г.Б. Бунин и Тургенев. Сравнительно-типологическое исследование // Творчество И.С. Тургенева. Проблемы метода и мировоззрения. Орел, 1991. С.67-85.
3. Левина Н.Р. Жанровое своеобразие стихотворений в прозе: Дисс...канд. филол. наук. Л., 1972.
4. Мантанов В.Р. К вопросу об изучении философии буддизма. Новосибирск, 1984.

КОЛОРАТИВЫ – ОДНА ИЗ ОСОБЕННОСТЕЙ ЯЗЫКА «ДНЕВНИКОВ» И.А. БУНИНА

Давыдова О.А.

*Кандидат филологических наук, доцент
МПГУ*

Колоративы – одна из особенностей языка «Дневников» И.А. Бунина. Дневники – особый жанр литературы, имеющий как общие черты (последовательная запись наиболее важных событий, произошедших в обозначенное время), так и особенности, присущие каждому автору, тем более, если автором является писатель. Писатель неоднократно пишет, что работает над дневниками: 14.III.40 (Здесь и далее будем придерживаться такого обозначения времени записи, несмотря на разные варианты в авторском тексте): Переписываю дневниковые клочки предыдущих лет. Многое рву и жгу. [2]; 12. IV. 40. Переписываю с клочков дневниковые заметки. Многое рву. А зачем кое-что оставляю и переписываю – неизвестно.

Тем удивительнее, что дневники И.А. Бунина наполнены красками. Сам писатель, отталкиваясь от цитаты Л.Н. Толстого, писал, что воспринимает мир в том числе и через краски: 9.I. 1922 "Я как-то физически чувствую людей" (Толстой). Я всё физически чувствую. Я настоящего художественного естества. **Я всегда мир воспринимал через запахи, краски, свет, ветер, вино, еду - и как остро, Боже мой, до чего остро, даже больно!**

Пронаблюдаем некоторые особенности изображения красок мира в дневниках И.А. Бунина. Обращает на себя внимание, что писатель отражает краски самых разных персонажей, предметов, явлений: 17.VIII.40. Наши летчики во время прошлой "великой" войны: синяя куртка, серебр. погоны с черными орлами, черн. широк. шаровары с красным кантом, узкие щегольск. сапоги. и др.

Но все же есть «предметы», за цветом которых писатель наблюдает на протяжении всей жизни. Это постоянно меняющее свой цвет море, его вода. Оно у писателя почти никогда не определяется традиционным определением синее: 26.IX.06. Уехал на Николаев. **Синее море** резко отделяется от красных берегов. Писатель указывает оттенки синего: 21.IX.06. Тишина, солнечное утро, пожелтевший плющ на балконе, **море ярко-синее**, все трепещет от солнца. **Хрустальная вода** у берега; 29.VII.18. Погода чуть прохладная, превосходная, солнечный день. Море удивит[ельной] **синевы**, прелестные облака над противополож[ным] берегом; 8.X.17. В голове – Одесса, Керчь, утро в ней, солнце, **синь** густая моря, белый город. Писатель использует сложные прилагательные, чтобы передать оттенки синего: 16.V.07. Утром, в Среди-земном море. Опять эта поразительная **сине-лиловая**, густая, как масло, вода, страшно яркая у бортов. Но чаще в дневниках Бунин отражает не традиционный цвет моря: 29.V.97 Люстдорф. Рассвет, прохладный ветер, волнуется **сиреневое море**. Блеск взошедшего солнца начался от берега; 29. VII. 41. Вчера купался. **Зеленая, чистая**, довольно крупная волна; 19.X.05. Почти не спал, все возбужденно думал, в шестом часу отдернул занавеску на иллюминаторе: неприязненно светает, под иллюминатором горами ходит **зеленая холодная вода**; 9.V.07. Вода под лодкой **зеленая**, в ней от весел извиваются **зеленые толстые змеи с серебряными поблескивающими брюхами**; 9.V.07. В странноприимном немецком доме. Полный штиль. У берегов на востоке четкая, смело и изящно – сильно пущенная полоса, **ярко-зеленая**, сквозящая. Ближе – водные зеркала, от отраженных гор фиолетово-коричневые. Несказанная красота!; Крым, зима 1901 г. Шум внизу, **солнечное поле в море**, Мутная невысокая луна, кусочек **розового моря** вдали за Cannes. Даже из уже приведенных примеров видно, что

писатель использует разнообразные языковые средства для передачи цвета моря.

Палитра Бунина очень богата. Рассмотрим, какие цветовые слова использует писатель для передачи *красного* и его оттенков цвета (какими языковыми средствами представлено лексико-семантическое поле *красный*). Ядро представлено лексемой *красный* и ее дериватами: 1.1.15 Нынче часа в 4 Ново-Девичий монастырь.<...>. Очень странны при дневном свете рассеянные над могилами **красные точки огоньков**, неугасимых лампад.; 17.X.17. Ни единого облачка ни днем, ни ночью. Все время с вечера – луна и **полоса красноватая** на закате; И как в Глотова - щеглы, их звенящий щебет. Что за очаровательное создание! Нарядное, с **красненьким**, веселое, легкое, беззаботное. И этот порхающий полет. Цвет передается однокоренным глаголом и его формами: 12.VIII.12.К верхушкам сосны **краснеют** стволами, – точно озаренные предвечерним солнцем (которого на самом деле нет); 1.X.17. Какое счастье дышать этим сладким прохладным ветром, ровно тянущим с юга вот уже много дней, идти по сухой земле, смотреть на сад, на дерево, еще оставшееся в коричневатой листве, **краснеющей** не то от зари (хотя зари почти бесцветна), не то своей краской. Вся аллея засыпана **краснеющей**, сухой, сморщенной листвой, чем-то сладко пахнувшей. Писатель фиксирует оттенки красного: 25. V. 41. Множество роз у нас в саду - **белых, розовых, темно-красных**. В том числе сложных цветов, совмещающих оттенки нескольких: 20.VIII. 17 – и одинокая маленькая фигура весь день косящего просо (или гречиху **красно-ржавую**) Антона; 27.V.12. Огромный извивающийся столб дыма прелестного цвета, а ниже, сквозь дым, огромное пламя цвета уже совсем сказочного, **красно-оранжевого**, точно **яркой киноварью** нарисованного. (красный цвет передается существительным, называющим краску соответствующего цвета: *киноварь* 2.'Красная краска,

получаемая из сернистой ртути'; Одесса, 19.X.05. Под иллюминатором горами ходит зеленая холодная вода, из-за этих гор – **рубин маяка** Большого Фонтана. Краски серо-фиолетовые; рассвет, и эти зеленые горы воды, и **рубин маяка** (*рубин* [итал. rubino] 'Минерал, драгоценный камень от розового до красного цвета, разновидность корунда' (здесь и далее значения слов даны по [])); 6.V.07. В посевах – женщины в чем-то **цвета мака** (*мак* 1. 'Травянистое растение сем. маковых с крупными цветками (часто красного цвета)'); В 10 1/2 вышел один гулять по двору. Луна уже высоко – быстро неслась среди ваты облаков, заходя за них, отбрасывала на них круг еле видный, **красновато-коричневый** (не определишь): 24. XI. 40. После захода - там, к Марселю: внизу темнеющее **оранжево-красное**, выше зеленоватое, прозрачное, еще выше - бесцветная синева.

Центр семантического поля представлен еще несколькими прилагательными: *алый, пунцовый, коралловый, огненный* и их дериватами: *алый* 'Ярко-красный': 8. VI. 33. Подъезжаю к Марселю. Зажженные **алым гляncем** стекла в домах на горе.; 10. VIII. 40. Олеандры густо покрылись **алыми цветами**. Оттенок цвета представлен и глагольными формами: 1911 г. Слева, сзади – чуть **алеющий** закат, бледно-бледно-синие, необыкновенной красоты облака 23. V. 42. Опять у нас в саду множество цветущих роз - и розовых, и белых, и **пунцовых** как **пунцовый бархат**. (*пунцовый* [от франц. ponceau] 'Ярко-красный; багровый'); *коралловый* 3. 'Имеющий цвет красного коралла; ярко-красный': 12.VIII.12. Бор от дождя стал лохматый, мох на соснах разбух, местами висит, как волосы, местами бледно-зеленый, местами *коралловый; огненный* 2. 'Цвета огня, пламени, ярко-красный, оранжево-красный': 13.V.07. Вечером на мосту. **Сухой огненный закат**, пальма, на мосту огни зеленоватые, по мосту течет река экипажей; 5. VI.41. Маки вдоль стены тисов перед нашей часовней - яркий **огненный цвет** (на солнце с

оранжевым), их легкость; 8.VII.41. Уже шумел ливень, точно заливая огонь молний (необъятных полетов, при которых иногда над Cannes в полнеба сверкала, извиваясь, **огненно-золотистая** змея); 19.VI.14. Приземистый, пузатый монах в грязном парусиновом подряснике, желтоволосый, с **огненно-рыжей** бородой, похожий на Сократа; 15.IX. 01. Выехали на опушку, чтобы повернуть направо (караулка), постояли, опять подивились – хорош был **кровавый** клен. Я взял листок. Он сейчас передо мной, точно его, бывший светло-палевым, обмакнули в воду с кровью (*кровавый* ‘Ярко-красный, цвета крови’); *малиновый* 2. ‘Тёмно-красный, имеющий цвет ягод малины’: 14. IX. 41. Когда кинулся к окну, увидел нежную лунную ночь и висячий невысоко в воздухе над Восса **малиновый** овал - нечто жуткое, вроде явленной иконы - это освещали, чтобы видеть результаты бомбардировки; 19.VII.07. Солнце в аспидной мути, **малиново-огненное** (особенно сквозь ветки палисадника). Без двадцати восемь. Совсем помутнело, **малиновое**; *кирпичный* ‘Коричневато-красный, цвета кирпича’. 6.V.07. Среди голых гор **дикиркопичного** цвета; *медный* ‘Цвета меди, жёлто-красный; рыжий’: 27. I. 40. Сиж у окна на запад. На горизонте небо зеленое - только что село солнце,- ближе вся часть неба (передо мной) в сплошном облаке, испод которого (неразборчиво.- О. М.) как руно и окрашен **оранжево-медным**. Теперь цвет его все краснее, лесная долина к Драгиньяну в фиолетовом пару. Из лексем поля чаще других И.А. Бунин использует цветое прилагательное *розовый* ‘Бледно-красный’, его производные и сложные эпитеты с ним: 13.V.07. Озеро Мензалех. Вдали все **розовое**, плоский **розовый мираж**; 6. VII. 41. Юг неба в белесой дымке, над горами на востоке кремовые, **розоватые облака**, красивые и неясные, тоже в мути; 2 I.15. Иней, сумерки. **Розовеют** за садом, в инее, освещенные окна; 11.III.41. За домом цветет большое старое миндальное дерево - издали кажется, будто

бумажными **бело-розовыми** цветами; 26.VII.11 Луна очерчивается на этом небосклоне **розово-желтым**, без блеску диском; 16.X.17. Заря на западе, **розово-оранжевый** след ее – длинный – от завода до Колонтаевки. Итак, даже по одному фрагменту колоративного семантического поля с центром *красный* можно заметить, что он представлен значительным числом лексем: *красный, алый, пунцовый, коралловый, огненный, малиновый, кирпичный, медный, розовый*, их дериватами и композитами, что отражает богатство языка писателя даже в частных записках, какими являются дневниковые записи.

Но если прилагательное *красный* относится к частотным в языке вообще и, видимо, в языке многих писателей, то наблюдения показывают, что И.А. Бунин любил лиловый цвет и часто отмечал его в своих записках. Этот фрагмент поля представлен как прилагательными: *лиловый* [от франц. lilas] ‘Светло-фиолетовый, имеющий цвет сирени или фиалки’, *сиреневый, фиолетовый*: 12.X.17. По **лиловому пруду** золотая (от месяца) зыбь. 25.I.22 Панихида по Колчаке. Служил Евлогий. **Лиловая мантия**, на ней белые с красным полосы.; 12.X.17. Было похоже, что погода портится, сперва шли **лиловатые облака** – туман по небу – потом затянуло, день стал серый; 30.VII.11. Кладбище все в татарках, ярких, **темно-лиловых** и розовых (другого сорта); 28.V.11. Все последние дни лил дождь, холод ужасный. Сейчас пять часов, резко потеплело. Заходила огромная **лилово-синяя** туча с юга, гремел гром; 12.IX.17. Кажется, вчера утром – косые космы пухлых низких облаков **грязно-лиловатых**, северных, морских по западному горизонту (утром часов в восемь); 1.X.17. Лес поражает. Как он в два дня изменился: весь желто порыжел (такой издали). Вдали за Щербачевкой шапка леска **буро-лиловата**, точно мех какой на звере облезает; 21.VI.09. Кисти сирени уже серо **лиловеют**. Нередки и близкие по значению прилагательные: 2.V.41. В пятом часу чуть не час

гроза: **фиолетовое** с белым полированным блеском мелькание, затем, через неск. секунд, удары с затяжкой, разрывы, тяжкий стук, дребезг стекол и раскаты с одной стороны неба на другую, отходящее шипение; 26. VI. 16. Все мокро, очень густо-зелен сад. За ним, на пыльной туче, бледная **фиолетово-зеленая** радуга...; 8.VII.41. В сумерки началась гроза, все увеличиваясь, все больше трепеща, дергаясь и вслед за тем на мгновение все открывая и заливая **бледно-сиреневым** светом. Обращает на себя внимание, как писатель стремится как можно точнее передать цвет рисуемого объекта и его изменения со временем, для чего использует самые разные языковые средства: 3.XII.31. Когда зажег огонь у себя, облака над городом сделались цвета **подсохших лиловых чернил** (оч. мягкого). Потушил огонь - **лиловое превратилось в фиолетовое**.

К особенностям бунинской цветописи, на наш взгляд, можно отнести употребление слов, которые сейчас можно отнести к редким, цветовое значение которых известно далеко не всем: *кубовый* 'Синий, яркого, густого оттенка': 10.V.07. Кана. Кактусы, гранаты в цвету, фиговые деревья, женщины в **кубовых платьях**; *асpidный* 'Чёрно-серый; цвета аспида': 19.VII.11. Половина восьмого. Солнце в **асpidной мути**, малиново-огненное (особенно сквозь ветки палисадника; 26.V.09. Теплая, слегка душная заря, **бледно-асpidная** тучка на западе; **гелиотроп** 2. 'Темно-зелёный с ярко-красными вкраплениями минерал, разновидность халцедона, используемый как поделочный камень': 15.IX.1917. Месяц довольно высоко, зеленовато-белый, небо под ним **гелиотроповое** почти.... Под месяцем «?» опять **гелиотропы**, ниже и левее синева цвета сахарной бумаги; *опаловый* 2. 'Молочно-белый с желтизной или голубизной; цвета опала': 20.VI.14. Волга впереди — красно-коричнево-**опаловая**, переливчатая. (у Бунина, как мы уже показали, есть цветовые эпитеты, образованные от наименования драгоценных камней,

которые широко употребительны в русском языке: *бриллиантовый, изумрудный, сапфировый, янтарный* и др.; однако в цветовой палитре писателя они немногочисленны: только приведенный *рубин маяка, бирюза* [перс. *pirōsa*] ‘Непрозрачный минерал класса фосфатов, драгоценный камень голубого или голубовато-зелёного цвета’: 27.VII.17. За воротами серо-зеленые бугры кладбища (давно упраздненного), дальше открытое поле, желтое, покрытое где-то копнами, кое-где рядами. Удивительная **бирюза** между ними на севере; 10. XI. 40. Были чудесные, солн. дни. Липа под моим окном стояла вся уже сквозная, светло-канареечная, небо в ней было яркое, **бирюзовое**; *яхонт* [от греч. *ēakinthos* — гиацинт] ‘Старинное название некоторых драгоценных камней (рубина, реже сапфира и др.)’: 27.II.17. К северу из-за тучи белая гора другой тучи и млеющий **синий яхонт неба**.

Еще одной особенностью цветописи И.А. Бунина можно считать сложные эпитеты, состоящие из трех компонентов: 9.V.07. **Желто-серо-зеленые** прибрежные холмы начали отражаться в зеркалах под ними зеленоватым золотом; 22. VIII. 40. В долине под Кабризом пожар в лесах — гигант[ский] дым **серо-молочно-рыжеватый** медленно идет, поднимаясь, над долинами под Эстерелем и др.

Писатель, как мы уже замечали, использует сложные обозначения цвета: *подсохших чернил, сухой малины, цвета гречневой шелухи, рисового цвета, синева цвета сахарной бумаги* и др.: 5.X.17. Далекий лесок под Щербачевкой — **цвета сухой малины**; 26.VIII. 22. Листва в лесу **цвета гречневой шелухи**; 25.VII.11. Цвет может быть выражен сравнением: 2.I.22. Солнце было **как королек в легкой сероватой мгле над закатом**; 9.I X.17. Клен в жадовском саду — **цвета кожи королька, по оранжевому темно-красное** (королек 3.’ Сорт хурмы’. 4. ‘Птица отряда воробьиных, с общим серовато-зелёным оперением и

оранжевыми или жёлтыми пёрышками на темени'; скорее, 'сорт хурмы').

Писатель в дневнике отмечает схожесть колорита увиденной картины с полотнами известных художников: 20.V.11. Как-то вечером гуляли в Острове. **Левитановские мягко-лиловые тучки**, нежно-алые краски на закатном небе.; 24.III.16. Яркий, настоящий весенний день. Крупные облака в серых деревьях, серые стволы имеют необыкновенно прелестный тон и глянец. **Напоминает картины Бэклина**

(швейцарский живописец, представитель модерна. — О.Д.).

В завершении обратим внимание, что в Дневниках писателя многочисленны словесные картины, когда писатель в микроконтексте употребляет несколько колоративов, передавая все богатство картины, которую он наблюдал и счел нужным отметить в дневнике. Приведем примеры только одного подобного контекста, передающего краски любимых цветов: 11.VI.09. Утро, тишина, мокрая трава, тень, блеск, птицы и цветы. Преобладающий тон **белый**. Среди него **лиловое** (медвежьи ушки), **красное** (кашка, гвоздика, иначе Богородицына трава), **желтое** (нечто вроде **желтых** маргариток), мышинный **розовый** горошек... А в поле, на косогоре, рожь ходит зыбью, как какой-то великолепный **сизый** мех, и дымится, дымится цветом.

Итак, можно констатировать, что всю жизнь И.А. Бунин остро чувствовал краски окружающего мира, прежде всего природы, любовался им и отмечал его в своих дневниковых записях, поэтому цветовая палитра его языка многочисленна и состоит не только из цветовых прилагательных и их многочисленных дериватов. Писатель использует разнообразные языковые средства, среди которых сравнения (выраженные и скрытые). Писатель нередко использует цветовые композиты, состоящие из трех компонентов. До последних дней жизни писатель просил Творца

продлить его ощущения красоты мира и способности его отразить: С 8.V.44. Полнолуние, ночь неяркая, вся долина в тончайшем тумане, далеко на горизонте неясный розоватый блеск моря, тишина, мягкая свежесть молодой древесной зелени, кое-где щелкание первых соловьев... Господи, продли мои силы для моей одинокой, бедной жизни **в этой красоте и в работе!**

ЛИТЕРАТУРА

1. Большой толковый словарь русского языка/Гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб., 1998.
2. Бунин И.А. Дневники // Бунин И.А. Собрание сочинений. В 6-ти т. Т.6. – М.: Худож. лит. 1988
[//https://www.livelib.ru/selection/804280-i-a-bunin-sobranie-sochinenij-v-6-tomah-hudlit-198788](https://www.livelib.ru/selection/804280-i-a-bunin-sobranie-sochinenij-v-6-tomah-hudlit-198788)

ФОЛЬКЛОР В ТВОРЧЕСТВЕ И.А. БУНИНА

Джанумов С.А.

*Доктор филологических наук, профессор
МГПУ*

Проблема «И.А. Бунин и фольклор» не новая для нашего литературоведения. Одна из первых и до настоящего времени лучших работ на эту тему – статья Э.В. Померанцевой «Фольклор в прозе Бунина» [7: с.14–43]. Как отмечал в предисловии к книге Э.В. Померанцевой «Писатели и сказочники» В.Е. Гусев, «Э.В. Померанцева обратила внимание на многообразие и постоянство интересов писателя в области народного творчества, на, в сущности, научную скрупулёзность его обращения с фольклорными источниками, впервые обобщила его воззрения на русский фольклор и глубоко проанализировала его метод творческого освоения народно-поэтических образов» [7: с. 10–11].

Однако Э.В. Померанцева не стремилась к систематизированной характеристике фольклоризма Бунина, да и рамки небольшой статьи не позволили ей реализовать эту задачу. Кроме того, раскрывая функции фольклора в произведениях Бунина, Э.В. Померанцева не обращалась к его поэзии, письмам, а также по цензурным соображениям времени написания статьи – семидесятых годов XX века – к его дневниковым заметкам 1918–1919 годов «Окаянные дни». И ранее, до работы Э.В. Померанцевой, было накоплено немало наблюдений и фактов, относящихся к влиянию фольклора на творчество Бунина, но чаще они касались языка и стиля писателя, рассматриваемых преимущественно с лингвистической точки зрения [1; 2].

В нашей статье мы попытаемся в порядке предварительного изучения систематизировать этот большой и разносторонний материал, коснуться круга фольклорных источников, которыми пользовался писатель, сопоставить

творческие взгляды Бунина на фольклор и его художественную практику.

Прежде всего, следует отметить, что в своём творчестве Бунин использовал почти все фольклорные жанры. Его влечёт к себе архаический фольклор, в своих стихах и прозе он часто обращается к приметам, гаданиям, колдовству, заговорам, к календарно–обрядовой и семейно–обрядовой поэзии. Так, в стихотворении «Отрава» (1913) невестка прибегает к помощи колдуна, чтобы отравить свою «свекровь–госпожу»:

Серьгу и кольцо я в бору колдуну отдала,
Питьё на меду да на сладком корню развела
[3: I, с. 359].

О народном обычае обращаться к колдуну для приготовления отравы сообщает М. Забылин в своей книге «Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия» (1880): «Колдун ни в чём не отказывает за щедрый подарок, хотя немного и *поломается*, а даст хоть какое зелье и от чего угодно <...>. Дело кончается тем, что получивший из рук покровителя зелье, даёт в питьё или пищу своему недругу, и свойство яда долго ли, скоро ли, но произведёт своё действие» (здесь и далее курсив М. Забылина. – *С.Д.*) [11: с. 213].

В конце стихотворения героиня, чтобы отвести от себя подозрения в отравлении своей свекрови, прибегнет к старинному обычаю голосить по покойнику, т.е. к народным причитаниям: «Уж как же я буду за церковью выть, голосить!...» [3: I, с. 359].

Вера в магическую силу колдовских отваров проявляется и в стихотворении Бунина «– Дай мне, бабка, зелий приворотных...» (1920) [3: УШ, с. 31], где внук обращается к своей бабке, по–видимому, знахарке, чтобы при помощи особого зелья склонить красную девицу к любви.

Изображая в своей повести «Суходол» (1912) жизнь предков, столбовых дворян Хрущёвых, показывая былое

очарование помещичьих усадеб и вместе с тем рисуя безотрадные картины современных «дворянских гнёзд» в их пёстрой и текущей повседневности, Бунин широко использует различные жанры восточнославянского фольклора – от древних легенд и преданий, в частности, легенды о святом Меркурии Смоленском до русских и украинских песен, народных пословиц и поговорок. В этом жанровом разнообразии устного народного творчества обращает на себя внимание устойчивый интерес писателя к магическому фольклору, к колдовству, старинным заговорам и заклинаниям.

Большое место в повести занимает образ «... колдуна из села Чермашного, знаменитого Клима Ерохина <...>, очень дельного хозяина и очень разумного, простого в речах обычно, но преобразавшегося в волхва возле болящих» [3: III, с. 174–175], подробно изображается процесс исцеления барышни при помощи заклинаний, заговоров от тоски и «платочка с какими-то колдовскими косточками»: «Тоска, тоска! – восклицал он (Клим. – *С.Д.*) с внезапной силой и грозной властью. – Ты иди, тоска, во тёмные леса, – там твои места! На море, на окияне, – бормотал он глухой зловещей скороговоркой, – на море, на окияне, на острове Буяне лежит сучница, на ей серая руница...» [3: III, с. 175].

С большой изобразительной мощью Бунин показывает влияние мистики народных верований на людей из народа, в том числе на героиню повести «сказительницу» Наталью: «И чувствовала Наталья, что нет и не может быть более ужасных слов, чем эти, сразу переносящие всю её душу куда-то на край дикого, сказочного, первобытно-грубого мира» [3: III, с. 175–176]. Неслучайно в страшную для неё минуту, перед таинственным и роковым для неё появлением «бывшего монаха», проходимца Юшки, который грубо овладевает ею на холодном полу прихожей, Наталья в каком-то наваждении и забытии повторяет слово в слово заклинания колдуна Клима:

«— На море, на окияне, на острове Буяне ... — зашептала она, кидаясь назад и чувствуя, что совсем губит себя колдовскими заклинаниями. — Там лежит сучнища, серая рунища...» [3: III, с. 181].

Об интересе Бунина к народным заговорам свидетельствуют сделанные им примерно в 1911–1913 годах выписки из различных фольклорных сборников (Е.В. Барсова, П.Н. Рыбникова) и особенно из сборника «Песни, собранные П.В. Киреевским. Новая серия» (вып. 1. — М., 1911). Вот как озаглавливает писатель одну из этих выписок — текст заговора свадебного дружки: « = Уроки — заклинания от порчи, произносит дружка в бане, чтобы оберечь жениха». И далее Бунин приводит самый текст заговора, в котором, как и в повести «Суходол», встречаются те же заклинательные формулы (они, кстати, часто повторяются и в традиционных присказках народных волшебных сказок): «И лежиць на мыре, на кіане, на острове на Буяне бел латырь камень...» (орфография выписок Бунина. — *С.Д.*) [12: с. 402].

Нередки в творчестве Бунина обращения к календарно-обрядовой поэзии. Так, в стихотворении с характерным названием «Петров день» (1906) приводятся народные приметы («Жарко в небе солнце Божье / На Петров играет день, / До Ильи сулит бездожье, / Пыль, сухмень...») [3: III, с. 265], изображаются обряды, поверья, связанные с солнцем, с мифологическими персонажами:

Девушки—русалочки,
Нынче наш последний день!
Свет за лесом занимается,
Побледнели небеса,
Собираются с дубинами
Мужики из деревень
На опушку, к морю сизому
Холодного овса... [3: I, с. 264].

Всё изображённое здесь и далее в этом стихотворении Бунина – этнографически точно и в полном соответствии с календарными обрядами Петрова дня, или «Петровками», как их ещё называют в некоторых местностях России: «В Петровки, в деревнях начинается кипучая деятельность; она состоит в *помочах, толоках*, то есть унавоживании полей и сенокосении <...>. С *Петрова* дня наступают «*Петровские жары*» [11: с. 83–84] (ср. у Бунина: «Жарко в небе солнце Божье...»). Неслучайно и упоминание в стихотворении «девушек–русалочек». Это тоже соотносится с обрядами и песнями Петрова дня: «Одной из целей петровского обычая «караулить солнце» был оберег от русалок» [9: с. 604].

Народные приметы нередко используются в рассказе «Антоновские яблоки». Размышляя о судьбах поместного дворянства в «Антоновских яблоках», где лирическое начало доминирует в повествовании, Бунин создаёт особое настроение за счёт широкого привлечения фольклора. Как отмечает, анализируя этот рассказ, в своей книге «Проза И.А. Бунина» Л.А. Колобаева, «вольному излиянию чувств, печали об уходящей в прошлое жизни дворянских усадеб как нельзя лучше соответствует избранная писателем форма художественного *времени* (здесь и далее курсив Л.А. Колобаевой. – С.Д.) – самая, казалось бы, безыскусная, но зато предельно свободная и естественная. Это время, так сказать, натуральное, *хроника* самой природы, отмеченная по месяцам, как в календаре» [5: с. 27].

А поскольку у народа свой календарь, то органично и естественно присутствие в рассказе народных примет: «осень и зима хороши живут, коли на Лаврентия (как отмечает сам Бунин в начале рассказа, праздник святого Лаврентия приходился на середину августа и сопровождался «тёплыми дождиками». – С.Д.) вода тиха и дождик» [3: II, с. 179] (ср. у В.И. Даля: «На Лаврентия смотрят в полдни на воду: коли тиха, то осень будет тихая, а зима без выюг» [8: с. 891]);

«Много тенетника (как поясняет выше сам Бунин, слово «тенетник» означает паутину. – *С.Д.*) на бабье лето – осень ядрёная»...[3: II, с. 179] (ср. у В.И. Даля: «Много тенетника на бабье лето, к ясной осени и холодной зиме» [8: с. 893]). И, наконец, в начале второй главки рассказа ещё одна примета, определяющая тональность произведения: «Ядрёная антоновка – к весёлому году» [3: II, с. 182].

Большое место уделяется в произведениях Бунина семейной обрядовой поэзии, в частности, свадебному и похоронному обряду. Так, в стихотворении «Христя» (1908) поэтически воспроизводится вторая часть свадебного обряда, так называемый «сговор», который состоял в «оглашении» предстоящей свадьбы и в первом официальном свидании жениха и невесты. На такой сговор приглашались с обеих сторон и родные, а невеста на сговоре (или её родня) должна была горько плакать и причитать. Пели песни и все женщины деревни, пришедшие на сговор в качестве зрителей. Невеста на сговоре должна была быть празднично и нарядно одетой, и её как бы «пропивали», т.е. отдавали на чужую сторону. Неслучайно сговор иногда называли «пропоем». Некоторые из этих черт сговора отражены и в стихотворении Бунина:

Христя угощает кукол на сговоре –
За степною хатой, на сухих бахчах...

Собрались соседки к «старой бабе» Христе,
Пропивают дочку – чай и водку пьют,
Дочка – в разноцветной плахте и монисте,
Все её жалеют – и поют, поют! [3: I, с. 315].

О любовных помышлениях невесты в «ночь перед венчаньем» и об обычае расплести её косу в канун свадьбы рассказывается в стихотворении Бунина, которое так и называется «Невеста» («Я косы девичьи плела...») (1915) [3: I, с. 371–372].

В первом издании рассказа «Кастрюк» (1895) герою произведения «вспоминалось прежнее» – весёлые величальные свадебные песни: «А весёлые, слышанные ещё от дедов, «величальные» дворовые песни вроде:

Прикажи, сударь, карету заложить,
Во каретушку двенадцать лошадей,
Чтобы кони были убранные,
А лакеи принапудренные... –

как-то не шли к его настроению, и он обрывал их с горькой улыбкой» [3: II, с. 491]. Показательно, что и прозвище героя рассказа взято из старинной народной песни, и Бунин специально оговаривает это: «– Ну, Кастрюк (деда все так звали на деревне, потому что, выпивши, он любил петь про Кастрюка старинные весёлые прибаутки), ну, Кастрюк... не тужи тут...» [3: II, с. 21].

О старинном обычае заплетания косы невесте, косы, которая осознавалась как символ девичьей жизни, говорится в повести «Деревня» (1910): «Носят дурновские бабы «рога» на голове: как только из-под венца, косы кладутся на макушке, покрываются платком и образуют нечто дикое, коровье» [3: III, с. 31].

А в конце повести Бунин даже воспроизводит основные моменты свадебного обряда, сопровождаемые народными песнями, свадебными причитаниями и присловиями – от сватовства до свадебного пира. Причём весь обряд мы видим как бы глазами Кузьмы Красова, поскольку именно Кузьма является носителем близких и дорогих Бунину нравственных качеств.

В продолжение всего свадебного действа Кузьма выступает как бы в роли отца Молодой, хотя чувствует какую-то неловкость от всего происходящего. Поэтому именно к Кузьме приходит со своим отцом свататься к Молодой Дениска. Как и полагается, сватовство в повести ведётся по традиционному ритуалу, сопровождается

различного рода иносказаниями. Сначала берёт слово отец Дениски – Серый: «Сват, не сват, а добрый человек! – не спеша начал Серый необычно–развязным и ладным тоном. – Тебе наречённую дочь отдавать, мне сына женить, по доброму согласию, на ихнее счастье давай речь промеж себя держать. И степенно, низко поклонился» [3: III, с. 126]. После того как Молодая и Дениска дают взаимное согласие на брак, «...сваты поздравили друг друга с начатием дела» [там же].

Понимая всю нелепость этого брака и то, что Молодая вынужденно идёт замуж за это «циничное животное», как называет Дениску Кузьма, последний испытывает душевную боль и даже временами ужас от происходящего, как, впрочем, и сама невеста, фактически вдова: «Кузьма взглянул на невесту, и в глазах их, встретившихся на мгновение, мелькнул ужас» [3: III, с. 130]. Тем не менее обряд идёт своим чередом и, как принято в народе, часто сопровождается соответствующими каждому моменту свадьбы песнями и причитаниями. Сначала Одноворка, которая выступает в повести в роли распорядительницы во время обряда сватовства, «...высоко и резко запела, поглядывая на Дениску, на его землистое лицо и большие ресницы:

Как у нас да по садику,
Зеленом виноградику,
Ходил, гулял молодец,
Пригож, бел–белешенек...» [3: III, с. 126].

Бунин усиливает ироническую несуразность всей этой картины, поскольку «землистое лицо» Дениски и традиционный песенный облик белолицего и пригожего жениха никак не сочетаются, хотя в фольклоре жених (как и невеста) всегда идеализируется. Ср. песню из записанного П.И.Якушкиным свадебного обряда (орфография собирателя. – С.Д.):

У Васильюшки кудри русые,
Ай, да ли–ляй, ляли–ляй–ляли,
Как у Дмитрича по плечам лежать,
По плечам лежать, по белом лицу,
По белом лицу, по румёному... [10: с. 97].

В повести Бунина песни и причитания сопровождают особенно поэтическую и эмоциональную часть свадебного обряда – девичник: «...Домашка, хромая девка с тёмным, злым и умным лицом, ... затынула грубым и сильным голосом старинную величальную песню:

Как у нас при вечеру–вечеру,
При последнем конце вечера,
При Авдотьином девишнику...

Девки дружным и нестройным хором подхватили её последние слова – и все обернулись к невесте: она сидела, по обычаю, возле печки, неубранная, с головой накрытая тёмной шалью, и должна была ответить песне громким плачем и причитаниями: «Родный мой батюшка, родимая матушка, как мне век вековать, замужем горе горевать?». Но невеста молчала. И девки, кончив песню, недовольно покосились на неё. Потом пошептались и, нахмурившись, медленно и протяжно запели сиротскую:

Растопися, банюшка,
Ты ударь, звонкий колокол!» [3: III, с. 129].

Бунин, как всегда этнографически точен в подборке песен и причитаний, исполнявшихся именно на девичнике. Ср., например, соответствующие строки в песне, записанной П.Н. Рыбниковым в Олонецкой губернии:

Растопись, моя банюшка,
Разгорись, сыра каменка! [6: с. 268].

Как и на традиционном девичнике, где перемежались песни и причитания, достигавшие особенного эмоционального накала к концу этой части свадебного обряда, так и в «Деревне» от эпизода к эпизоду (особенно в конце повести)

чувствуется нагнетание драматизма. И это передаётся через соответствующее восприятие главными персонажами повести трагических мотивов песен и причитаний: «И у Кузьмы задрожали крепко сжатые челюсти, пошёл мороз по голове и по голням, сладостно заломило скулы, и глаза налились, помутились слезами. Невеста завернулась в шаль и вдруг вся затряслась от рыданий.

– Будя, девки! – крикнул кто-то.

Но девки не слушали:

Ты ударь, звонкий колокол,

Разбуди мово батюшку...

И невеста со стоном стала падать лицом на свои колени, на руки, захлёбываясь от слёз...» [3: III, с. 129].

В сложном обрядово-поэтическом комплексе на девичнике особое место занимали песни о сиротстве, если невеста, как в повести Бунина, была сиротой. Как показывают фольклорные записи и заметки писателя, его особенное внимание привлекали именно эти песни. Так, делая выписки из книги «Песни, собранные П.В.Киреевским. Новая серия» (вып. 1, 1911), Бунин большое место уделяет «песне сироты при отпуске к венцу», записанной в родной ему Орловской губернии и приводит фрагменты этой песни, почти дословно встречавшиеся ранее в его повести:

На девичьем было вечере,

На великой было радости...

К о н ч а е т с я (замечание Бунина. – С.Д.)

Ты поди в собор–церковь,

Позвони во большой колокол,

Пробуди ж ты *родного* батюшку

И *родную* матушку... [12: с. 404]

(слова, выделенные курсивом, подчёркнуты Буниным в записях. – С.Д.).

Делая выписки из книги «Песни, собранные П.Н. Рыбниковым» (изд. второе. – М., 1909–1910. Том III. С. 22),

Бунин опять–таки обращает особое внимание на плач невесты–сироты, перекликающийся в своих основных мотивах с причитанием из «Деревни»:

Ох вы, братцы, ясны соколы!
Вы сходите в Божью церковь,
Вы ударьте трижды в колокол!
Расступися, мать сыра–земля!
Ты откройся, гробовая доска,
Развернися, золота парча!
Ты восстань, родитель–батюшка!

[12: с. 417].

Ярким контрастом к этим причитаниям невесты и девушек служит в повести сцена так называемого «выкупа» невесты, которую Бунин воспроизводит в точном соответствии с этой частью свадебного обряда. Обычно дружка (или дружко) жениха обменивался традиционными свадебными присловьями, шутками, иносказаниями с подругами невесты. Вот пример такого диалога из сборника П.В.Шейна «Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях...»: «Д р у ж к и: Что вы за люди? Д е в у ш к и: Молодой княгини верные служаночки. Д р у ж к и: Где же княгиня? Отчего она не снаряжена и за стол не посажена? Д е в у ш к и: Наша княгиня в парной баенке, под шелковым веничком. Д р у ж к и: Опростайте нам квартиру... Д е в у ш к и: Дайте нам золотой казны! (*Дружки кидают медные деньги*) [4: с. 533].

В «Деревне» эта свадебная игра изображается примерно так же, как и в традиционных обрядах: «Жених пришёл с Васькой, сыном Якова... Васька, дружко, в красной рубахе, в романовском полушубке нараспашку, войдя, строго покосился на игриц. – Будя драть–то – грубо сказал он и прибавил то, что полагалось по обряду: – Вылязайте, вылязайте. Игрицы хором ответили: – Без троицы дом не строится, без четырёх углов – изба не кроется. Положь по рублю на каждом углу, пятый – по

серёдке да бутылку водки. Васька вытащил из кармана полштоф и поставил его на стол» [3: III, с. 129–130].

А поскольку дружка выступает ещё и в роли распорядителя на свадьбе, именно Васька командует последними сборами и приготовлениями к отъезду жениха и невесты в церковь для венчания: «– Ух, мать твою не замать! – бормотал Васька, нагибая голову и садясь рядом с женихом. И грубо, равнодушно крикнул на ветер: – Господа бояре, бословите жениха по невесту ехать! Кто–то отозвался: – Бог бословит...И бубенцы заныли, полозья заскрипели, сугробы, разрываемые ими, задымились, завихрились, вихри, гривы и хвосты понесло в сторону...» [3: III, с. 131]. И это движение лошадей, рвущихся куда–то в сторону в вихре метели и вьюги выражает идею всеобщей потерянности, обречённости, предчувствие надвигающейся катастрофы.

Венчает описание свадебного обряда в «Деревне» исполнение популярнейшей величальной песни женой Ваньки Красного: «Вьюга в сумерках была ещё страшнее. И домой гнали лошадей особенно шибко, и горластая жена Ваньки Красного стояла в передних санях, плясала, как шаман, махала платочком и орала на ветер, в буйную тёмную муть, в снег, летевший ей в губы и заглушавший её волчий голос:

У голубя, у сизого

Золотая голова!» [3: III, с. 132].

Тревожная атмосфера последних эпизодов повести передаётся через изображение пейзажа: вьюги, метели, буйного ветра, под аккомпанемент которых происходит свадебное действо. Отсюда и как бы ремарки автора, сопровождающие разворачивающуюся на наших глазах драму Молодой, и характер исполнения песен и причитаний: «затянула *грубым* и сильным голосом старинную величальную песню» (здесь и далее курсив наш. – С.Д.); «она (невеста. – С.Д.) должна была ответить песне *громким*

плачем и причитаниями», «медленно и протяжно запели «сиротскую»»; «невеста завернулась в шаль и вдруг вся затряслась от рыданий»; «*грубо, равнодушно* крикнул на ветер»; «*орала* на ветер..., в снег, летевший ей в губы и заглушавший её *волчий* голос».

В «Деревне» Бунина наряду со свадебными причитаниями встречаются и похоронные, которые также являются частью семейно–обрядовой поэзии. Как известно, похоронный обрядовый ритуал был всегда тесно связан с народными плачами, в которых большую роль играла поэтическая традиция, проявлявшаяся в употреблении устойчивых образов, художественных символов, композиционных приёмов. Дикий быт Дурновки, жестокие нравы, царящие в ней, отвратительные отношения в крестьянских семьях, взаимная ненависть мужа и жены, – всё это проецируется на трагическую историю изломанной жизни Молодой, на её внутреннюю драму. Подозреваемая Тихоном и всеми дурновцами в отравлении своего мужа, Молодая на похоронах Родьки в своих переживаниях как бы пере–хлёстывает через край, ведёт себя, по народным понятиям, «даже неприлично». И Бунин, прекрасно зная эстетику и традиции похоронных причитаний, объясняет, почему такое чрезмерное проявление чувств считается неприличным: «Родьку схоронили, Молодая голосила, провожая гроб, так искренно, что была даже неприлична, – ведь эта голосьба должна быть не выражением чувств, а исполнением обряда...» [3: III, с. 41].

Но если в «Деревне» передано только впечатление от похоронного причитания, то в рассказе «Худая трава» (1913) приводится целый фрагмент народного плача дочери по отцу. Умиравшему герою рассказа Аверкию в предсмертном бреду представляется «...летний день, летний вечер в зелёных полях, косогор за селом и на нём – его могила... Кто это так звонко и так жутко кричит, причитает над нею?

– Родимый ты мой батюшка, что ж ты себе сдумал, что ты над нами сделал? Кто ж будет нами печалиться, кто будет заботиться? Родимый ты мой батюшка, я шла мимо вашего двора: никто меня не встретил, никто не приветил! Я, бывало, батюшка, иду мимо вас – ты меня встречаешь, ты меня привечаешь! Уж ты грянь, громушек, просветися, молонья, расступися, мать сыра–земля! Уж вы дуньте, ветры буйные, – вы раздуйте золотую гробову парчу, распахните мово батюшку!

«Ах, это дочь! – подумал Аверкий с радостью, с нежностью, с затрепетавшей в груди сладкой надеждой на что–то...» [З: IY, с. 150].

В этом рассказе Бунина народный плач способствует воссозданию русского национального характера, воспринимается не трагически, а просветлённо, с тихой печалью. Прощающийся с жизнью Аверкий не боится смерти и, чувствуя её приближение, подчиняясь общему для людей и природы закону, умирает так же «неслышно», как никнет и увядает старая трава в поле, чтобы дать место новой, молодой, свежей. И эта концовка проясняет для читателя и смысл названия рассказа, и значение народной пословицы, предпосланной к произведению в качестве эпиграфа: «Худая трава из поля вон!» [З: IY, с. 131].

В произведениях Бунина и многие другие жанры фольклора – былины, сказки, народные песни, пословицы и поговорки, частушки – используются творчески, широко и разнообразно, с глубоким проникновением в мир народной поэзии. Но это уже может служить предметом и материалом последующих исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверьянова А.П. Фразеология как средство речевой характеристики персонажей в произведениях И.А. Бунина // Вопросы семантики фразеологических единиц. (На материале русского языка). Ч. 1. Тезисы докладов и сообщений. – Новгород, 1971. – С. 268–273.
2. Аверьянова А.П. Из наблюдений над языком и стилем И.А. Бунина // Вестник Ленинградского университета, 1972. – № 2. История, язык, литература. - Вып. 1. - С. 104–110.
3. Бунин И.А. Собрание сочинений: В 9-ти т. – М.: Художественная литература, 1965–1967 (в статье римскими цифрами обозначен том этого издания).
4. Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т.п.: Материалы, собранные и приведённые в порядок П.В. Шейном. – Том 1. – Вып. 2. – СПб., 1900.
5. Колобаева Л.А. Проза И.А. Бунина: В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. – 2-е изд. – М.: Изд-во Московского ун-та, 2000. – 88 с.
6. Народные лирические песни. Вступит. статья, подготовка текста и примечания В.Я. Проппа. – Л.: Сов. писатель, 1961. – (Библиотека поэта. Большая серия). – 610 с.
7. Померанцева Э.В. Писатели и сказочники. Составитель В.Г. Смолицкий. – М.: Сов. писатель, 1988. – 360 с.
8. Пословицы русского народа. Сборник В. Даля. – М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1957. – 991 с.
9. Поэзия крестьянских праздников. Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания И.И. Земцовского. – Л.: Советский писатель, 1970. – 636 с.

10. Собрание народных песен П.В. Киреевского. Записи П.И. Якушкина. Том 1. Подготовка текстов, вступит. статья и комментарии З.И. Власовой. – Л.: Наука, 1983. – 342 с.
11. Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. Собр. М. Забылиным. Репринтное воспроизведение издания 1880 года. – М.: Совместное советско–канадское предприятие «Книга принтшоп», 1989. – 616 с.
12. Фольклорные записи <И.А. Бунина>. Публикация А.К. Бабореко. Предисловие и примечания Э.В. Померанцевой // «Иван Бунин. – «Литературное наследство». Т. 84. Кн. 1. – М.: Наука, 1973. – С. 399–418.

НЕКОТОРЫЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ В РАССКАЗЕ БУНИНА «УЧИТЕЛЬ»

Долуханян А.Г.

Доктор филологических наук, профессор

Член корр. НАН РА

Рассказ Ивана Бунина «Учитель» почти не привлекал внимания литературоведов, а тем более педагогов. Все литературные критики, которые ссылались на творчество Бунина, единодушно утверждают, что писатель испытывал величайшее поклонение к России. В романе «Жизнь Арсеньева», в котором содержатся немало автобиографических ссылок, Арсеньев так объясняет свою связь с Россией, с Родиной, давшей ему жизнь: «Несомненно, что именно в этот вечер впервые коснулось меня сознание, что я русский и живу в России, а не просто в Каменке, в таком-то уезде, в такой-то волости, и я вдруг почувствовал эту Россию, почувствовал ее прошлое и настоящее, ее дикие, страшные и все же чем-то пленяющие особенности и свое кровное родство с ней...» [4, 313].

Для Бунина прогресс России был безусловно важен. Он был писателем с большим интересом к жизни, и это видно по его дальним путешествиям в самые далёкие страны мира. В 1915 году, в письме к А. Венгерову, написанном для сборника «Русская литература XX века», Бунин признается, что в 1907 году, связав свою жизнь с Верой Муромцевой, путешествия и писательство стали для него жизненной необходимостью, и с этой целью, он посетил Турцию, побережье Малой Азии, Грецию, Египет, вплоть до Нубии, совершил поездку по Сирии, Палестине, посетил Оран, Алжир, Тунис, отдаленные части пустыни Сахары, плыл до Цейлона, совершал поездки почти по всей Европе, особенно по Сицилии и Италии, он провел последние три зимы на острове Капри, путешествовал

по ряду городов Румынии и Сербии: «И, говоря словами Баратынского, отовсюду – «к вам приходил, родные степи, моя начальная любовь» – и снова «по свету бродил и наблюдал людское племя» [3, 13].

И автор с такой эрудицией, который признается также, что он много читал и переводил из других литератур, конечно знал, насколько важна роль учителя в развитии страны.

Рассказ «Учитель» был написан в 1894 году, когда писатель находился в начальном периоде своей творческой жизни. Однако, поднятые в нем проблемы продолжают отражаться и в его будущих произведениях. Одной из них является проблема одиночества человека и его связи с обществом. Это вопросы, которые имеют глубокие психологические основы и всегда будут трогать литературу.

У Бунина свой идеал учителя. Прежде всего, учитель должен быть предан своему делу. В краткой автобиографии он с большой любовью вспоминает своего гувернанта, который был аристократического происхождения, окончил Лазаревскую семинарию восточных языков в Москве, блестяще владел тремя языками, у него было яркое воображение, на основе которого он строил свои уроки, и вызвал теплую любовь к себе у будущего писателя. «Он мгновенно выучил меня читать (по «Одисее» Гомера), распалял мое воображение, рассказывая то о медвежьих оставшковских лесах, то о Дон-Кихоте, – и я положительно бредил рыцарством! – поминутно будил мою мысль своими оригинальными, порой даже не совсем понятными мне разговорами о жизни, о людях. Он играл на скрипке, рисовал акварелью...» [3, 6-7].

В романе «Жизнь Арсеньева» мы видим аналогичный образ учителя: «Он очень быстро выучил меня писать и читать по русскому переводу Дон-Кихота, случайно оказавшемуся у нас в доме среди прочих случайных книг..» [4, 288].

«Рассказывал он, повторяю, превосходно, изображая все в лицах, в жестах, быстрых переменах голоса» [4, 289].

Первый учитель Бунина совсем не был похож на земского учителя, Николая Нилыча Турбина, представленного в рассказе «Учитель», который иногда не знал, каково его призвание, и не мог установить необходимых отношений с окружающими. Он жил в страхе, не питая доверия к собственной персоне.

Рассказ «Учитель» Бунина обширен. Он представляет небольшой эпизод из жизни учителя Николая Турбина, связанного с празднованием сочельника накануне веселого христианского праздника и самого праздника в доме местного авторитета и обладающего достатком Линтварева.

Учителю Турбину было двадцать четыре года, он был сыном сельского дьякона. Он учился в семинарии, но не закончил курс из-за отсутствия финансовой обеспеченности и вернулся в своё село. В любом случае, он сдал экзамены, необходимые сельскому учителю, и был очень доволен этим.

Однако, согласно рассказу, Турбин не был учителем, в котором нуждалась сельская школа, а школа, со своим зданием и удобствами, не была той, где ученик чувствовал бы себя в прекрасных условиях и получал бы удовольствие от посещения.

В самом начале рассказа мы читаем: «Николай Нилыч Турбин, занимался очень неохотно. Класс был на половину пуст. Турбин с усилием дотягивал занятия до половины второго» [3, 211-212].

В годы, когда он писал рассказ, Бунин был знаком с российской системой образования, он учился в гимназии, которую не окончил. Естественно, он был знаком и с уровнем сельских школ. С начала XIX века в развитых странах Европы, особенно в Германии, большое внимание уделялось школьному и высшему образованию. Передовая интеллигенция разных стран была заинтересована в таком же

образцовом уровне образования на их родине, как и во всей Европе.

Существует интересное явление, связанное с армянской реальностью. Армяне, видимо, уникальны в хронике народов, тем, что не имея государственности, открывали национальные вузы за рубежом: Их два: Училище Мурада Рафаеляна в Венеции и Лазаревская Семинария в Москве. Кстати, именно Лазаревскую Семинарию окончил первый и любимый учитель Бунина, чьи уроки вызвали интерес будущего великого писателя к различным народам, к прошлой истории человечества и пробудили в нем непреодолимое стремление к познанию мира.

Мхитаристы Венеции опубликовали множество статей в своем главном периодическом издании «Базмавеп» о передовом опыте педагогики прошлого и современности. Они по праву предъявляли строгие и необходимые требования к учителю. На самом деле Бунин предъявляет такие же требования в своем рассказе «Учитель», в котором он ясно представляет, каким не должен быть настоящий учитель.

В «Базмавепе» Мхитаристов говорится, что не каждый имеет право работать учителем. Есть учителя, которые даже в элементарной степени не знают, что надо делать. Учитель не может достичь желаемого результата в преподавании без собственного метода. [2-25].

Турбин слышал, что Линтваревы имеют репутацию развитой семьи и богаты. Муж окончил университет, а жена обладала аристократической внешностью. Знакомство с ними доставляло Турбину особенное удовольствие, он даже представлял себе, как сидел бы у них на балконе, вёл бы оживленную и интересную беседу, пил бы чудесный чай и курил бы дорогую сигару [3, 216].

Он даже написал письмо Линтвареву с просьбой помочь со школьными учебниками. Ответ от Линтварева пришел с опозданием, в нём он предлагал Турбину посетить их дом

вечером следующего дня после праздника, где они и поговорят о делах.

Оказалось, что на следующий день после праздника были приглашены многие из аристократического сословия, военные, юристы и люди других сословий.

В этом новом окружении ограниченные знания сельского учителя, не владеющего правилами поведения, поставили его в затруднительное положение. Он почувствовал себя так неловко, что отличная музыка Грига и не повлияла на его сердце. Никто не обратил на него внимания, не побеседовал с ним, как будто он вовсе не существовал.

Когда пианист закончил играть «Белые ночи» Чайковского, о которых Турбин даже понятия не имел, он захотел, чтобы музыка продолжалась и попросил пианиста сыграть что-то новое, а когда последний его спросил «А что?», он ответил: «Бетховена», не уточняя, какое произведение композитора он хочет послушать. [3, 236].

Пока каждый из приглашенных свободно делал что хотел, говорил что хотел, опешивший Турбин не мог понять, что ему делать среди гостей, и чувствовал себя раздосадованным как внутри себя, так и снаружи. Он принимал участие в празднике со своей жалкой улыбкой. Следуя примеру других приглашенных, он даже пытался танцевать сам по себе, вызывая смех и насмешливые взгляды присутствующих. А водка, выпитая по предложению хозяйна, дурно повлияла на его поведение. Заметив это, врач строго предложил ему уйти домой.

– Нельзя, нельзя, – повторил доктор еще строже и, взяв его под руку, повел в переднюю.

Турбин, приплясывая, покорно пошел... [3, 329].

Бунин не получил то образование, которое он желал бы. Как свидетельствовала его супруга Вера Николаевна Муромцева-Бунина, великий писатель говорил о своем образовании: «Я рос без сверстников, в юности их тоже не

имел, да и не мог иметь: прохождения обычных путей юности – гимназии, университета – мне было не дано. Все в эту пору чему-нибудь, где-нибудь учатся, и там, каждый в своей среде, встречаются, сходятся, а я нигде не учился, никакой среды не знал». [5, 9].

Не имея высшего образования, гениальный писатель имел полное представление о вопросах совершенной педагогики, образования и мировоззрения. Учитель, которого он себе представлял, должен был быть весьма далёк от Турбина из рассказа «Учитель», чей жалкий образ отвергается не только писателем, но и не принимается людьми разных слоев окружения последнего, и почти всеми действующими лицами рассказа.

В конце рассказа пьяного Турбина увидели обычные селяне и рабочие фабрики, в то время как он и не понимал, что с ним случилось. Глядя на лицо не очнувшегося Турбина во время завтрака, один из героев рассказа, Кондрат Семеныч громко высказывает свой вердикт-заключение.

– Вот-те и педагог! – сказал он с сожалением. – Пропал малый! [3, 246].

Бунин был не только прозаиком, но и поэтом, и его стихи, написанные в разные годы, созвучны с его прозой. Как о прозе писателя, так и о его поэзии были написаны многочисленные литературные исследования [7].

В письме, написанном Бунину Максимом Горьким в 1916 году, он отмечает: «Ведь Вы для меня великий поэт, первый поэт наших дней» [1, 229].

Бунин является первым русским писателем, получившим Нобелевскую премию по литературе. В энциклопедии мировой литературы, в хронологическом порядковом списке лауреатов Нобелевской премии мы читаем: «(1933 г., Иван Алексеевич Бунин, русский романист и поэт». [9, 512].

На протяжении всей своей жизни Бунин был под литературным и идеологическим влиянием Льва Толстого. Александр Блок считал Толстого единственным живым гением своего времени в Европе [6, 170].

Возможно не многие знают, что Нобелевская премия по литературе впервые была присуждена в 1901 году, а одним из номинантов был Лев Толстой, но он не получил эту награду. Среди отвергнутых были Генрих Ибсен и Эмиль Золя [8, 71]. Однако спустя годы награда была присуждена Ивану Бунину, чьё творчество было вдохновлено и воодушевлено Львом Толстым.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев В., И.А.Бунин, Очерк творчества, 1966
2. «Բաղնաւայտ», N2, Վենետիկ, 1844 («Бавмавеп», № 2, Венеция, 1844)»
3. Бунин И.А., Собрание сочинений в четырех томах, т.1, Москва, 1988
4. Бунин И.А., Собрание сочинений в четырех томах, т.3, Москва, 1988
5. Кучеровский Н.М., И.Бунин и его проза (1887-1917), Тула, 1980
6. Михайлов О., И.А.Бунин, Жизнь и творчество, Тула, 1987
7. Нефедов В.В., Поэзия Ивана Бунина, Этюды, Минск, 1975
8. Secret Lives of Great Authors by Robert Schnakenberg, Philadelphia, 2008
9. The readers Companion to World Literature, second edition, New York, 2002

РЕКВИЕМ ПО РУССКОЙ УСАДЬБЕ В ТВОРЧЕСТВЕ И.А. БУНИНА*

Доманский В.А.

*Доктор педагогических наук, профессор
Государственный университет Речного и Морского
флота им. адмирала С.О. Макарова
Кафанова О.Б.*

*Доктор филологических наук, профессор
АНО ДПО “Санкт-Петербургский Институт
Бизнеса и Инноваций”*

1. Усадебный текст в русской литературе

Русская усадьба как феномен национальной культуры с ее архитектурно-парковыми ансамблями сложилась в эпоху Классицизма и вначале строилась в соответствии с фило–софией и эстетикой этого направления в искусстве. В XVIII в. культурными гнездами являлись усадьбы богатых вельмож, удачливых царедворцев. Они и завели тот традиционный уклад жизни, который неоднократно описан в литературных текстах.

Усадьба создавалась с расчетом на столетия как собственность, переходящая по наследству из поколения в поколение, и символизировала собой социальный и культурный статус дворянской семьи, а вместе с тем и сложившуюся философию усадьбы как «приютного уголка», «золотого века», Аркадии. И все ее компоненты, в том числе и архитектурные детали, служили этой идее. Белые колонны символизировали свет и чистоту, желтые стены здания – «золотой век», зеленые крыши зданий вместе с окружающей зеленью садов и парков – надежду и вечную молодость,

* Исследование выполнено в рамках гранта РФФИ № 20-013-00684 «Классика в диалоге с современностью: теоретические и методические аспекты изучения русской литературы».

обширные поляны и лужайки – Елисейские поля. Вместе с тем мир русской усадьбы – это особое «культурное пространство, насыщенное философическими размышлениями об основных жизненных ценностях», «поэтические представления о смысле бытия» [13, с. 11].

Любая дворянская усадьба строилась с учетом природных факторов, определяемых связью архитектуры усадьбы с садово-парковым ансамблем и «дикий», «непричесанной природой». Первоначально ее сады и парки создавались «как архитектурные сооружения, способные возбуждать по преимуществу архитектурные же впечатления» [9, с. 8].

До середины XVIII века усадебный текст в русской литературе практически отсутствовал, но сельские пасторальные мотивы появляются уже в творчестве А. Д. Кантемира. Его стихотворение «О жизни спокойной» (1726–1728) исследователи называют «первой поэмой о сельской усадьбе в русской литературе» [6, с. 59].

Вместе с тем конкретные усадьбы стали изображаться значительно позже, и первая из них была воспета М. В. Ломоносовым. Речь идет о загородной резиденции Елизаветы Петровны – Царском Селе (ода «Её Величеству благодарение от сочинителя приносится за оказанную ему высочайшую милость в Сарском Селе августа 27 дня 1750 года»).

В поэтической картине, нарисованной Ломоносовым, используется основная мифологема поэмы о сельской усадьбе: уподобление её угодий райскому саду, цветущему во всякое время года, а сама Елизавета сопоставляется с садовником, заботой которого является расцвет наук, обеспечивающих будущее процветание государства.

Мои источники венчает
Эдемской равна красота,
Где сад богиня насаждает,
Прохлады возлюбив места;

Поля, где небу подражают,
Себя цветами испещряют.
Не токмо нежная весна,
Но осень тамо юность года;
Всегда роскошествует природа,
Искусством рук побуждена [10].

Частные усадьбы российских дворян в это время еще не стали объектом особого внимания русской литературы. Однако ситуация существенно меняется с 1762 года, времени издания манифеста Петра III «О вольности дворянства», освободившего дворян от обязательной службы государству. С этого времени в русской провинции начинается невиданный подъём усадебной культуры. В усадьбах, вдали от городской суеты, возникают библиотеки, художественные галереи, театры, закладываются регулярные сады, пульсирует интенсивная духовная жизнь. Усадебная культура начинает закрепляться в художественных текстах. Поначалу изображаются только усадьбы вельмож, усадьбы небогатых дворян будут воспеваться чуть позже, в эпоху романтизма. Доминирующим жанром для усадебных текстов становится ода, чуть позже – дружеское послание и идиллия.

В дружеском послании Г. Р. Державина «Евгению. Жизнь Званская» (1807) наиболее зримо воплощен усадебный архетип в пределах художественного поэтического пространства. Это первый классический образец поэмы о сельской усадьбе. В ней на первом плане выступают не государственные или общественные ценности, а изображение простых радостей частной жизни человека: внутренняя гармония и гармония с окружающими людьми, миром природы; любовь, семейное счастье, дружба, здоровье, наслаждения земными благами, земледельческий труд, поэзия, творчество. Эти ценности закрепляются посредством характерных для этого времени анакреонтических и горацианских мотивов. Они были характерны и для других

державинских текстов и, прежде всего, для стихотворения «Похвала сельской жизни» (1798). В нем, кроме того, появляются темы поэмы Гезиода «Труды и дни», до сих пор не замеченные другими исследователями.

Как и в произведении Гезиода, большую часть текста составляет описание сезонных работ и занятий, а также похвала домовитой хозяйке. Державин, задолго до традиций XIX века увидел феномен русской усадьбы в том, что она соединяет в себе в единое целое разьединенные в ходе петровских реформ сословия русского общества – дворянство и крестьянство. Особое место в ней отведено наслаждению сельским трудом, вкусным обедом, лицемерию разной домашней живности, различным развлечениям (охоте, игре в карты, чтению). В своем усадебном тексте Державин вводит в русскую поэзию традицию художественного описания обедов, русского застолья. По мысли В. А. Западова, задолго до пушкинского «Евгения Онегина» державинская поэма может считаться «наиболее ярким произведением, возводящим в поэзию повседневную жизнь человека» [5, с. 18].

Вторая сторона усадебного текста свидетельствует о высоких духовных запросах ее владельца – мудреца, философа, поэта. Державин не случайно избрал жанром своего произведения дружеское послание. Поэт декларирует систему ценностей, которую разделяют его единомышленники, близкие друзья, люди искусства, входившие в так называемый львовско-державинский кружок. В произведениях Державина и поэтов его круга оформились идеалы усадебной жизни в русле просветительского мировосприятия. Они проявляются в понимании усадьбы как парадиза на земле, в философском отношении к богатству, в прославлении внутренней свободы и независимости человека, досуга, употребляемого на садоводство и земледелие, ученые и литературные занятия, а также дружеское общение и гостеприимство, философское и эстетическое отношение к

природе. Эти тексты можно рассматривать как прообразы будущих усадебных текстов, составляющих большой корпус произведений русской литературы XIX века.

В литературе сентиментализма и предромантизма появится тенденция включения сада в элегическое повествование. Образ дома и сада становится важнейшим элементом поэтического языка, организуя поэтику воспоминаний. Андрей Тургенев в стихотворении 1801 г. эстетизирует образы ветхого дома и заброшенного сада, которые становятся прибежищем друзей и эмблемой утраченного рая.

К. Н. Батюшков развивает и углубляет эти мотивы. В его дружеских посланиях ветхий дом или убогая хижина с простой мебелью и утварью становятся приютом муз, местом дружеских встреч и бесед, любовных свиданий. Здесь, вдали от богатых усадеб вельмож, где царит однообразие и скука, живут домашние боги и духи – пенаты и лары, – покровительствующие героям этих дружеских посланий. Таким образом, приютственный уголок обозначает топос подлинного счастья, гармонической жизни под защитой личного бога – доброго гения. И ключевые понятия текстов Батюшкова – пенаты, лары, гений – характерны для раннего периода творчества поэта.

Н. М. Карамзин в своей ранней повести «Евгений и Юлия» (1789) создает текст усадебной идиллии, в котором главным структурообразующим элементом является сад, заявленный уже в экспозиции и обозначающий приютственный уголок, место гармонического существования на земле.

Многофункциональный усадебный текст впервые появился в произведениях А. С. Пушкина. Его составными элементами является дом, интерьеры, сад, русская природа, представленная посредством самых разнообразных пейзажей, символизирующих цикличное время, Россию, саму

жизнь. Но самое главное, что мы встречаем в творчестве Пушкина – это появление развернутого усадебного сюжета. Его движение во многом определяется семантикой сада и его отдельными локусами: деревьями, кустарниками, цветами и цветниками, беседками, лужайками, ручьями, прудами, реками и всем приусадебным пространством. Поэтому чтение усадебных текстов Пушкина требует от читателя особой культуры: понимания семантики стилей различных садов и их отдельных элементов, погружение в атмосферу действия, которая создается разворачивающимися по ходу действия картинами природы и жизни.

И. С. Тургенев стал первым русским писателем, который усадебный сюжет закрепил в жанре драмы, романа и повести, создав, таким образом, целостные формы усадебной драмы, повести и усадебного романа. В его произведениях присутствует метатекст усадьбы, в основных своих чертах уже сложившийся в предшествующей литературе и усадебный сюжет, который до Тургенева существовал лишь фрагментарно или в иной национальной литературе. Вначале этот метатекст складывался в повестях и драматических произведениях писателя, в которых в свернутом виде уже присутствуют все его элементы. Однако более полно он представлен в романах. Тургневский метатекст усадьбы имеет свою структуру, в которую входят *ландшафты* (природа, топосы и их функции), *сады* с присущими им разными стилями и локусами, которые прочитываются как книга. Чаще всего Тургенев описывает романтический сад, наиболее ориентированный на интимное пространство. В отличие от классицистического сада, замкнутого своей внутренней логической организацией, романтический сад разомкнут, открыт новым прочтениям, движению и переменам, разным настроениям. Внутренний конфликт может, таким образом, предопределяться стилем сада, в котором оно происходит развитие действия.

Своеобразным центром метатекста усадьбы является *дом* с его архитектурой, стилем, деталями, цветом и его символикой. Дом имеет свои разновидности: это может быть *родовой замок, загородный дом* в одической традиции, для строительства которых приглашались знаменитые столичные архитекторы. К *господскому дому* примыкают флигеля, иногда предназначенные для приезжих гостей, а также хозяйственные постройки.

По принципу сужения пространства после дома следуют *интерьеры*: гостиная, столовая, портретная галерея, зал для музицирования и танцев, комната героини, балкон, веранда и т.д. Наконец, очень важное место, особенно в романах Тургенева отводится *портретной галерее*, в которой помещены *портреты* прежних владельцев усадьбы, позволяющие автору рассказать предысторию и генеалогию рода, раскрыть своеобразие того или иного родового поместья, вписать род в историю России.

Действие в четырех из шести романов Тургенева – «Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети» – в основном происходит в усадьбе. Ее топос играет важнейшую роль в сюжетостроении и структурировании произведений, объединяет их в особый жанр усадебного романа. Сюжет каждого романа имеет свою интригу, свои коллизии, но вместе с тем его события вписаны в другой, более емкий текст – метатекст усадьбы с его знаками, кодами, не только создающими национальные образы мира, но и выражающими философскую концепцию бытия. Особую функцию в усадебных романах выполняет сад. Он является составной частью лирического сюжета, и сам определяет сюжет; он создает интимное пространство, образует усадебный хронотоп; он является метафорой женского элемента, может олицетворять родину и даже всю жизнь.

Писатель создал особый тип русской девушки, которая закрепилась в культуре под своеобразным кодом –

«тургеневская девушка». Это образ сильной целеустремленной натуры, не просто готовой, но жаждущей служить и жертвовать собой ради любви или высокой идеи. Такие девушки, как например Елена Стахова, ищут мужчину, который бы беззаветно служил высокой идее, чтобы полюбить его, пойти за ним без оглядки и всю жизнь помогать ему в служении этой идее.

В романах, в которых писатель ставит различные этические, эстетические и идеологические проблемы, появляется новый герой: идеолог, реформатор, бунтарь, борец, патриот, превосходящий провинциальную среду своим умом, знаниями, новыми идеями. Его приезд в усадьбу порождает идеологические, эстетические и философские конфликты, а главное – высокое чувство любви у воспитанниц «дворянских гнезд».

Своего высшего расцвета усадебные жанры в русской литературе достигли в 1850–1860-е гг. (И. С. Тургенев, Н. А. Некрасов, И. А. Гончаров, Л. Н. Толстой, К. Н. Леонтьев). В 1870-гг., в связи с новыми социально-политическими и культурными реалиями, они становятся невостребованными даже в творчестве Тургенева. Парадоксально, что в романе «Новь» присутствуют все усадебные топосы, но там уже нет прежних коллизий и героев

II. «Закат» русской усадьбы в творчестве И. А. Бунина

И. А. Бунину, представителю старинного, но обедневшего дворянского рода, выпало на долю стать одним из последних певцов русской усадьбы, а точнее запечатлеть ее угасание и запустение. К этой теме он обращался на протяжении всей своей жизни, как в стихах, так и в прозе. И прежде всего тема реквиема по русской усадьбе прозвучала в произведениях 1890–1910-х гг. Это цикл стихотворений: «Запустение» (1903), «Одиночество» (1903), «В гостиную, сквозь сад и пыльные гардины...» (1905), «Детская» (1903–

1906), «Проснись, проснись – за окнами в саду...» (1906), «Дворецкий» (1906–1911), «Тихой ночью поздний месяц вышел...» (1916), а также в цикле рассказов и повестей: «На хуторе» (1892), «В поле» (1895), «Антоновские яблоки» (1900), «Золотое дно» (1903), «У истока дней» (1906), «Деревня» (1909 – 1910), «Суходол» (1911), «Игнат» (1911), «Худая трава» (1913), «При дороге» (1913), «Грамматика любви» (1915), «Последняя осень» (1916).

В поэзии, на образно-эмоциональном уровне, наиболее сильно эта тема звучит в его знаковом стихотворении «Запустение». Хотя своим заглавием оно перекликается с элегией Е. А. Баратынского, но смысл его совсем другой. Элегия поэта-романтика репрезентирует концепт «запустения» и связанные с ним поэтические образы «увядания», «тления», «ветхости», «одряхления» как эстетические категории романтической поэтики. У Бунина он приобретает социально-культурное содержание. В нем, как и в стихотворении Баратынского, художественное пространство маркировано картинами осени: «сереньким деньком», желтыми листьями берез, «редким осинником» и отсутствием многоголосья птиц. Но возвращение лирического героя в родные пенаты вызывает совсем другие чувства. Это не светлая элегическая грусть, связанная с невозможностью возвращения в прошедшее время, а ощущение глухой тишины, как в могиле. Лирическая медитация героя осуществляется главным образом в гостинной, которую атрибутируют самовар, старый клавесин, голландская печь. Здесь когда-то кипела культурная жизнь: происходили встречи и завязывались романы, пели и танцевали. А сейчас родной дом стал для лирического героя «мёртвым домом». Возникает ощущение гнетущего одиночества, тревоги и безвозвратной утраты целой исторической эпохи существования «дворянских гнезд». В предпоследней строфе стихотворения Бунин сконцентрирует основные приметы уса-

дебного «запустения», а точнее умирания, которые станут устойчивыми концептами, бытующими во многих его усадебных текстах:

Томит меня немая тишина.
Томит гнезда немого запустенье.
Я вырос здесь. Но смотрит из окна
Заглохший сад. Над домом реет тленье,
И скупо в нем мерцает огонек.
Уж свечи нагорели и темнеют,
И комнаты в молчанье цепенеют,
А ночь долга, и новый день далек [2: I, с. 69].

Эти же образы запущенного сада, заброшенности, тления, глухих окон мы встречаем и в стихотворении «В гостиную, сквозь сад и пыльные гардины...». Здесь тоже все говорит об ушедшем времени и угасании былой жизни. Все тлеет и гниет, скоро и моли здесь будет нечем поживиться:

В гостиную, сквозь сад и пыльные гардины,
Струится из окна веселый летний свет,
Хрустальным золотом ложась на клавишины,
На ветхие ковры и выцветший паркет.
Вкруг дома глушь и дичь. Там клены и осины,
Приюты горлинок, шиповник, бересклет...
А в доме рухлядь, тлен: повсюду паутины,
Все двери заперты... И так уж много лет.
В глубокой тишине, таинственно сверкая,
Как мелкий перламутр, беззвучно моль плывет.
По стеклам радужным, как бархатка сухая,
Тревожно бабочка лиловая снует.
Но фортки нет в окне, и рама в нем – глухая.
Тут даже моль недолго наживет! [2: I, с. 75]

В прозе Бунина прежде всего появляется мелкопоместный усадебный топос. Это объясняется тем, что эпоха угасания «дворянских гнезд» связана с дроблением больших

усадеб, передаваемых владельцами своим многочисленным потомкам, а также продажей и сдачей их в аренду новым хозяевам, большей частью из третьего сословия. Прежняя культурная жизнь в этих усадьбах почти полностью угасает, и еле теплится жизнь хозяйственная. Былые хозяева кажутся какими-то призраками, видениями из прошлой жизни, полностью погруженные в свои воспоминания.

Ярче всего это изображено в одном из первых произведений Бунина, открывающих усадебную тему, – рассказе «На хуторе». Его герой – мелкопоместный дворянин Капитон Иванович, доживающий свою одинокую жизнь бобылем на хуторе, который достался ему от ее тетки. Автор описывает один вечер героя, переходящий в ночь. Он неслучайно выбирает это время суток, когда человек максимально чувствует себя одиноким и погружен в свои думы и воспоминания. В рассказе Бунина присутствуют все обычные литературные топосы усадьбы: дом, интерьеры, сад, состоявший «из акаций и сирени, загложший в лопухах и чернобыльнике» [2: I, с. 189].

Однако в повествовании отсутствует интрига тургеневских повестей и романов, и сама жизнь Капитона Ивановича лишена каких-либо событий. Он бесцельно изо дня на день слоняется по дому и саду, и сам, как старинная мебель и фортепьяно, стал артефактом ушедшей жизни. Она возникает в его воспоминаниях, которые писатель отдельными фрагментами вписывает в канву повествования.

В них ретроспективно оживает молодость героя, когда он воображал себя Печориным или «героем из какого-нибудь романа Марлинского»; вспоминается его романтическая неразделенная любовь к девушке Анюте, которую он «называл в своих стансах Валентиной» и писал песни, «подражая Дельвигу и Кольцову» [2: I, с. 189]. Но предмет его обожания вышла замуж за другого, и ушла безвозвратно

романтическая сторона жизни героя. И «он “до гробовой доски” запер стихи в шифоньерке» [2: I, с. 189].

После выхода в отставку начался «обыкновенный удел» мелкопоместного дворянина: «Капитон Иванович перезнакомился с соседями мелкопоместными и увлекся охотой, приобретя себе незаменимого друга в легавой Джальме. И дни пошли за днями и стали слагаться в годы... Он стал настоящим мелкопоместным, носил “тужурку” и длинные чёрные усы; забыл даже думать о своей наружности и, вероятно, не знал, что смуглое, немного рябое лицо очень привлекательно своей спокойной добротой...» [2: I, с. 189–190].

Как и в усадебных текстах Тургенева, в рассказе Бунина эмоциональным центром является музыка. «Полонез Огинского» в свое время постоянно наигрывала тётка Капитона Ивановича, а теперь он напевает его, вспоминая прошлую жизнь. Как известно, полонез Михаила Огинского имеет название «Прощание с Родиной». В тексте рассказа, в котором звучит тема прощания с целой исторической эпохой существования «дворянских гнезд», оно приобретает символическое значение. Для Капитона Ивановича все осталось в прошлом, еле теплится жизнь одинокого человека в ветхом доме и запущенной усадьбе. Но остается щемящее чувство связи героя с родной природой и землей, и финал рассказа приобретает высокое философское звучание: «Очертания полей едва-едва обозначались теперь в ночном сумраке. Сумрак стал гуще, и звезды, казалось, сияли выше. Отчетливее слышался редкий крик перепелов. Свежее пахло травой... Он легко, свободно вздохнул полной грудью. Как живо чувствовал он свое кронное родство с этой безмолвной природой!» [2: I, с. 193].

Маленькую энциклопедию финала жизни русской усадьбы составляет рассказ Бунина «Антоновские яблоки», в котором четыре главы соответствуют четырем фазам заката

усадьбы как культурного феномена. Жанр рассказа ближе всего к лирической прозе. Текст разворачивается как поток воспоминаний рассказчика, но они лишены единой сюжетной канвы. Отдельные микросюжеты и лирические отступления объединены общей темой: реквиемом по русской усадьбе. *Все события, происходящие в прошлом, воспринимаются и переживаются им как сиюминутные, развивающиеся на его глазах. Такая относительность времени является одной из черт бунинской поэтики.*

Рассказ охватывает несколько десятилетий жизни героя-рассказчика и отражает четыре его возрастных периода – от детства к жизни взрослого человека. Все события происходят осенью, точнее, в разные ее фазы: ранняя, ядреная, поздняя, осень, переходящая в зиму. Посредством образов осени происходит развитие колорита настроения повествования. Начало рассказа передает бодрое и радостное ощущение жизни ребенка, воспринимающего красоту осеннего вечера. Разумеется, что в рассказе оно отрефлексировано взрослым человеком, вспоминающим свое детство:

«А черное небо чертят огнистыми полосками падающие звезды. Долго глядишь в его темно-синюю глубину, переполненную созвездиями, пока не поплывет земля под ногами. Тогда встрепенешься и, пряча руки в рукава, быстро побежишь по аллее к дому... Как холодно, росисто и как хорошо жить на свете!» [2: I, с. 330].

Постепенно интонация меняется, во второй главке возникает ностальгия по ушедшей жизни на хуторе тётки Анны Герасимовны. Сначала по запущенному саду и простому дому под соломенной крышей:

«Сад у тетки славился своею запущенностью, соловьями, горlinkами и яблоками, а дом – крышей. Стоял он во главе двора, у самого сада, – ветви лип обнимали его, – был невелик и приземист, но казалось, что ему и веку не будет, – так основательно глядел он из-под своей

необыкновенно высокой и толстой соломенной крыши, почерневшей и затвердевшей от времени» [2: I, с. 332].

Несмотря на ветхость этого дома, в воспоминаниях героя он был средоточием особого уюта и домашнего тепла:

«Мне его передний фасад представлялся всегда живым: точно старое лицо глядит из-под огромной шапки впадинами глаз, — окнами с перламутровыми от дождя и солнца стеклами. А по бокам этих глаз были крыльца, — два старых больших крыльца с колоннами. На фронтоне их всегда сидели сытые голуби, между тем как тысячи воробьев дождем пересыпались с крыши на крышу... И уютно чувствовал себя гость в этом гнезде под бирюзовым осенним небом!» [2: I, с. 332].

Атмосферу этого уюта и тепла дома усиливает старинная мебель из красного дерева в интерьерах дома и «фог изобилия» стола Анны Герасимовны:

«Выйдет она важно, но приветливо, и сейчас же под бесконечные разговоры про старину, про наследства, начинают появляться угощения: сперва «дули», яблоки, — антоновские, «бель-барыня», боровинка, «плодовитка», — а потом удивительный обед: вся насквозь розовая вареная ветчина с горошком, фаршированная курица, индюшка, маринады и красный квас, — крепкий и сладкий-пресладкий...» [2: I, с. 334].

В третьей главке усиливается ностальгия по уходящей усадебной жизни. От нее осталась только охота, «поддерживающая угасающий дух помещиков» [2: I, с. 334]. Воспоминания о сценах охоты будоражат воображение рассказчика, и он вновь переживает чувство радости от бешеной скачки, охотничьего азарта, слияния с природным миром:

«Я сейчас еще чувствую, как жадно и емко дышала молодая грудь холодом ясного и сырого дня под вечер,

когда, бывало, едешь с шумной ватагой Арсения Семеныча, возбужденный музыкальным гамом собак, брошенных в чернолесье, в какой-нибудь Красный Бугор или Гремячий Остров, уже одним своим названием волнующий охотника. Едешь на злом, сильном и приземистом «киргизе», крепко сдерживая его поводьями, и чувствуешь себя слитым с ним почти воедино. Он фыркает, просится на рысь, шумно шуршит копытами по глубоким и легким коврам черной осыпавшейся листвы, и каждый звук гулко раздается в пустом, сыром и свежем лесу. Тявкнула где-то вдалеке собака, ей страстно и жалобно ответила другая, третья – и вдруг весь лес загремел, точно он весь стеклянный, от бурного лая и крика. Крепко грянул среди этого гама выстрел – и все «заварилося» и покатилося куда-то вдаль» [2: I, с. 336].

Ностальгия по ушедшей усадебной жизни, целой исторической эпохе достигает своей кульминации в конце третьей главки. Проспав утреннюю охоту в доме «гостеприимного соседа», рассказчик целый день бродит по безлюдному дому, словно по музею, в котором обстановка и вещи хранят память о его обитателях. Особое внимание уделено библиотеке, ее подбор книг говорит о вкусах бывших владельцев, наглядно иллюстрирует смену ушедших литературных эпох: Классицизм, Сентиментализм, Романтизм. Заканчивается главка элегическим дифирамбом героя-рассказчика девушкам и женщинам «дворянских гнезд», которые воплощали эстетические и нравственные идеалы усадебной культуры:

«И с грустью вспомнишь бабушку, ее полонезы на клавикордах, ее томное чтение стихов из “Евгения Онегина”. И старинная мечтательная жизнь встанет перед тобою... Хорошие девушки и женщины жили когда-то в дворянских усадьбах! Их портреты глядят на меня со

стены, аристократически-красивые головки в старинных причёсках кротко и женственно опускают свои длинные ресницы на печальные и нежные глаза...» [2: I, с. 339].

Сквозным художественным образом-символом в рассказе является яблоко, которое в русском фольклоре ассоциируется с плодородием и достатком. Дополнительная коннотация этого образа связана со старинным сортом яблоки – антоновкой, которая отличается особым запахом. Сбор антоновки – это одна из значимых примет в средней полосе России. Она обозначает наступление осени и завершение сельскохозяйственных работ. Среди ароматов и запахов, обозначенных автором в рассказе, именно запах антоновки является сквозным и даже сюжетообразующим. Но в четвертой главке он уже отсутствует, и главка начинается с горького признания рассказчика: «Запах антоновских яблок исчезает из помещичьих усадеб» [2: I, с. 339].

А за ним следует реквием по ушедшим, былой жизни дворян-помещиков: «Перемерли старики в Выселках, умерла Анна Герасимовна, застрелился Арсений Семёныч... Наступает царство мелкопоместных, обедневших до нищенства!.. Но хороша и эта нищенская мелкопоместная жизнь!» [2: I, с. 339].

Но это уже другая жизнь, жизнь на выживание, с ежедневными хозяйскими заботами и маленькими радостями. И в ней нет уже ничего от прежней жизни «дворянских гнезд». Все в прошлом. Грустной песней с «безнадежной удалью» заканчивается рассказ Бунина:

Широки мои ворота растворял,

Белым снегом путь-дорогу заметал... [2: I, с. 341].

В усадебном цикле произведений Бунина значительное место занимает его повесть «Суходол». По своей жанровой принадлежности это семейная хроника разорения, обнищания и вырождения дворянского рода Хрущёвых. В ней

преобладает реалистичное, со многими подробностями, описание быта и семейной жизни обитателей «дворянского гнезда», в котором постепенно грубая жизнь и необузданные страсти вытесняют поэзию усадьбы. Причиной трагедии рода являются как изменившиеся социально-экономические условия жизни помещиков, так и их духовное обнищание. Как реквием звучат заключительные строки повести, посвященные описанию кладбища и безымянных могил прежних хозяев Суходола. Ушла в прошлое целая историческая эпоха, ушли из жизни владельцы усадьбы, исчезает даже память о них, так как стерты на могильных плитах их имена:

«А теперь уже и совсем пуста суходольская усадьба. Умерли все помянутые в этой летописи, все соседи, все сверстники их. И порою думаешь: да полно, жили ли и на свете-то они?

Только на погостах чувствуешь, что было так; чувствуешь даже жуткую близость к ним. <...> Долго бродишь по кустам, буграм и ямам, покрытым тонкой кладбищенской травой, по каменным плитам, почти ушедшим в землю, пористым от дождей, поросшим черным рассыпчатым мохом... Вот два-три железных памятника. Но чьи они? Так зелено-золотисты стали они, что уже не прочесть надписей на них. Под какими же буграми кости бабушки, дедушки? А бог ведает! Знаешь только одно: вот где-то здесь, близко. И сидишь, думаешь, силясь представить себе всеми забытых Хрущевых. И то бесконечно далеким, то таким близким начинает казаться их время» [2: II, с. 269–270].

Таким образом, в произведениях Бунина об усадьбе элегию сменяет мотив увядания и реквием. Герой Бунина уже не производит никаких действий, не проходит испытаний, которые были уготовлены героям Тургенева и Гончарова. Он лишь вспоминает и переживает. Отсутствуют в произведениях тургеневские девушки, воспитанные в идиллическом мире усадьбы. В доме, в гостиной уже не собираются гости, не

устраивают салоны, встречи. Лишь ветшающие интерьеры, библиотеки, почерневшие портреты предков напоминают об ушедшем мире. Если в усадьбе еще теплится жизнь, и в гостиной иногда собираются дворяне, то уже мелкопоместные. Их «салоны» больше являются пародией на салоны предыдущих эпох, демонстрируя духовное вымирание целого сословия.

Сады и парки, где проходили основные перипетии любовных романов, разорены или заброшены. От классического усадебного романа в текстах Бунина остались только знаки, «память жанра». Русскому писателю выпала горькая участь: пропеть «заупокойную» песнь русской усадебной культуре.

III. Метаморфозы образа девушки-женщины в творчестве И.А. Бунина

В этом контексте возникает вопрос об изменении образа главной героини Бунина по сравнению с «тургеневской девушкой». Главными чертами этого историко-культурного кода являются социальная ангажированность (неравнодушие к социальным проблемам общества); литературное и лингвистическое развитие, выражающееся в способности размышлять, читать стихи или прозу, владеть иностранными языками; наконец, пластичность и музыкальное развитие, выражающееся в умении носить танцевать, петь и глубоко воспринимать музыку. В сближении с мужчиной для тургеневской девушки важно взаимопонимание; она сближается с ним во время прогулок и любования природой, разговоров, музицирования.

Усадебная культура, природа и сад (как правило, романтический), предполагают относительно большую свободу поведения девушки. Именно в усадьбе складываются условия, отсутствовавшие в городских дворянских домах, особенно если речь идет о произведениях, действие в которых развивается в 1840–1860-х годов. Общение девушки с

мужчиной-гостем обычно контролировалось гувернанткой, матушкой, членами семьи. В целом в городе – в салоне или на балу – молодым людям было бы очень сложно уединиться, предаваться долгим беседам. Общение делалось более естественным во время прогулок по саду или парку, в котором обязательно присутствуют павильоны, беседки.

Генетически «тургеневская девушка» содержала черты пушкинской Татьяны Лариной: самобытность характера, интенсивную духовную жизнь, признаки яркого самосознания личности. Но одновременно она и отличается от нее самостоятельностью, активностью в выборе своего жизненного пути. –Тургеневскую девушку уже нельзя было «отдать» замуж. Известно, как возмущали Виссариона Белинского слова «но я другому отдана и буду век ему верна». В 9-ой статье о соч. Пушкина он писал: «Вот истинная гордость женской добродетели! Но я другому *отдана*, – именно *отдана*, а не *отдалась*! Вечная верность – кому и в чем? Верность таким отношениям, которые составляют профанацию чувства и чистоты женственности, потому что некоторые отношения, не освящаемые любовью, в высшей степени безнравственны...» [1, с. 424].

В отстаивании своей любви «тургеневская девушка» готова была пойти (и шла, как Елена Стахова в романе «Накануне») против воли родителей, общепринятых норм поведения. И при всем том Тургенев наполнил образы Натальи Ласунской («Рудин»), Елены Стаховой и некоторые другие таким высоким лиризмом, что не возникало и тени сомнения в его намерении поднять их до идеала. Только понятие нравственной чистоты у Тургенева уже не соответствовало традициям патриархально-семейного быта, а включало всю поднятую в России 1840-х гг. дискуссию о любви и браке.

В связи с этим Лев Васильевич Пумпянский удачно заметил, что «над колыбелью» всех тургеневских женщин,

ищущих деятельности, стояли образы Жорж Санд [11, с. 22]. Как и жорж-сандовская героиня, тургеневская девушка – это прежде всего сильная натура, целеустремленная, не просто готовая, но жаждущая служить и жертвовать собой ради любви или какой-либо высокой идеи. В отстаивании своей любви «тургеневская девушка» готова была пойти (и шла, как Елена Стахова в романе «Накануне») против воли родителей, общепринятых норм поведения. И при всем том Тургенев наполнил образы Натальи Ласунской («Рудин»), Елены Стаховой и некоторые другие таким высоким лиризмом, что не возникало и тени сомнения в его намерении поднять их до идеала. Только понятие нравственной чистоты у Тургенева уже не соответствовало традициям патриархально-семейного быта, а включало всю поднятую в России 1840-х гг. дискуссию о любви и браке.

Тургеневские героини отличаются нравственной чистотой и честностью. К ним подходит определение Достоевского из его великой статьи «Несколько слов о Жорж Санд», а именно им свойственно «чувство самой целомудренной невозможности примирения с неправдой и пороком» [4, с. 35]. При этом Тургенев, приступая к произведениям с ярко выраженным любовным сюжетом во второй половине 1850-х гг., все свое внимание отдал пробуждающемуся сознанию девушки, не случайно его называют певцом первой любви. В идеальных героинях Тургенева поиск истины, нравственности, возлюбленного происходит спонтанно. Девушка может в разочароваться в своем избраннике, как Наталья Ласунская – в Рудине. Вместо человека действия она разглядела в нем человека фразы; но разобраться в этом девушке помогли беседы во время прогулок в саду и заброшенном уголке парка у Авдюхина пруда.

Наталья, Лиза, Елена взрослеет и развивается до сложившейся личности у читателя на глазах, так как проходит

через ряд испытаний – природой, музыкой (или искусством), гражданскими идеями и, конечно, любовью. Поэтому только пространство романа дает возможность для воссоздания и изображения «тургеневской девушки», идеальной в своей сущности во всей ее полноте.

У Бунина его героини изображены в формате рассказа или повести. Новый период развития русской культуры предопределяет и новый характер женских образов. Ранний период Бунина называют «романтическим реализмом». Черты внешнего облика девушек рассыпаны, даются в подробностях деталей; писатель запечатлевает портрет, фигуру, одежду, жесты [8, с. 117]. Многие женские образы имеют одинаковые черты: бледность, стройность, худобу. Бунин использует открытие XX века: «портрет впечатлений»: когда портретирование дается через восприятие другого персонажа, чаще всего героя-мужчины.

В цикле рассказов «Тёмные аллеи» любовь становится для Бунина основным мотивом. В них два героя: Он и Она, мужчина и женщина, при этом Бунин уделяет больше внимания женщине. Писатель определил любовь как вечный поиск несбыточного, ожидание чуда. Но нет здесь поиска правды, испытаний, через которые проходили тургеневские девушки. Мир делается зыбким, лишенным основ, в том числе и нравственных. И вот в этой обстановке нестабильности девушка уже не может найти в герое цельности, опоры. Он сам без корней и не может дать ничего, кроме любви или страсти, которая иногда длится всего один миг. Подобно импрессионистам, Бунин запечатлевает сформулированное Анри Бергсоном ощущение длительности, *durée*. Переживаемое и длящееся чувство становится центром жизни, за пределами которого не остается ничего.

Именно поэтому героини Бунина почти всегда становятся жертвами чувства, а сама любовь постоянно балансирует между греховностью и святостью, строгостью и

безнравственностью. Героини ранних повестей романтичны по своей сути: одинокие, охваченные борьбой страстей, не стремящиеся ни к чему, кроме любви, – сильной, мучительной, гибельной. Причина этому – во всеобщем ощущении непрочности бытия, свойственном эпохе начала XX века. При этом мир Бунина предлагает большую свободу понимания и интерпретации. Остается неизвестным, плохи его герои или хороши, что их волнует, как они относятся к режиму, хотят ли они преуспеть по службе, мучают ли их экзистенциальные вопросы, есть ли у них родители и хватает ли денег на обед в ресторане. В отличие от героев Тургенева, укорененных в гармонизирующей человека усадебной культуре и получающих нравственную оценку как автора, так и героини, у Бунина нет отрицательных и положительных персонажей, и любой из них – мужчина и девушка – заслуживает сочувствия, любви и иногда презрения.

В рассказе «Последнее свидание» (1912) канва сюжета складывается из диалога героя и героини. Каждый винит в неудавшейся жизни другого. А сама жизнь сводится к любви, страсти, больше ничего не существует. Стрешнев воспроизводит пережитое им пятнадцать лет назад чувство через стихи, запахи, звуки, краски: «Я о тебе с восторгом, благоговением, всегда только как о жене думал. А когда нас свела судьба? И кем ты мне стала? Женой разве? А была молодость, радость, чистота, темный румянец, батистовая косоворотка...» [2: II, с. 413].

Герои Бунина – настоящие рабы любви. Даже их имена не имеют значения. Имеет значение только поток ощущений, которые страстно передает Стрешнев: «Я вас поехал провожать верхом, в ясный холодный вечер. Блестели яркие зелены, розовели жнивья и занавеска в открытом окне вагона... Ах, – сказал Стрешнев со злобой и со слезами и опять лег на подушку. – От твоей руки, пахнувшей вербеной, остался запах и на моей руке. Он смешался с запахом повода,

седла, пота лошади, но я все еще чувствовал его, ехал в сумерках по большой дороге – и плакал...» [2: II, с. 414].

Юная Вера окутана романтическим флером воспоминаний Стрешнева. В реальности это уже немолодая женщина, постоянно курящая и «неумеренная в ласках». Герой резюмирует: «А потом, конечно, роли переменялись <...> Ну, да теперь все равно. Конеч...» [2: II, с. 414].

Важной приметой героинь Бунина становится их эмансипированность. Курение является постоянным атрибутом их существования, а их поведению свойственна развязность. Репрезентативен образ графини в «Грамматике любви» (1915): она «была в широком розовом капоте, с открытой напудренной грудью; она курила, глубоко затягиваясь, часто поправляла волосы, до плечей обнажая свои тугие и круглые руки; затягиваясь и смеясь, она все сводила разговор на любовь <...>» [2: II, с. 509].

Конечно, в этом случае речь идет об опытных женщинах. Но в поздних рассказах Бунина, действие которых происходит в дореволюционной России, есть интересные образы героинь-девушек, отражающих приметы нового времени. В «Музе» (1938) появляется девушка, которая проявляет инициативу, являясь для знакомства к молодому мужчине, занимающемуся живописью. Вознамерившись стать его музой, она тоже ведет себя довольно смело, если не нагло: «И, войдя, стала, как дома, снимать перед моим серо-серебристым, местами почерневшим зеркалом шляпу, поправлять ржанные волосы, скинула и бросила на стул пальто, оставшись в клетчатом фланелевом платье <...>». Затем, сев на диван, она приказала: «Снимите с меня ботики и дайте на пальто носовой платок» [2: IV, с. 25]. И герой незаметно для себя самого оказывается в плену этой неожиданной гостьи. Покорно сняв с нее ботинки, он подпадает под власть исходящих от нее импульсов, запахов, силы и слабости одновременно:

«От нее еще свежо пахло воздухом, и меня волновал этот запах, волновало соединение ее мужественности со всем тем женственно-молодым, что было в ее лице, в прямых глазах, в крупной и красивой руке, – во всем, что оглянул и почувствовал я, стаскивая ботинки из-под ее платья, под которым округло и полновесно лежали ее колени, видя выпуклые икры в тонких серых чулках и удлиненные ступни в открытых лаковых туфлях» [2: IV, с. 25].

Бунин, по-видимому, одним из первых русских писателей уделял столь много внимания телесности. Эта роль тела, физического начала вытекала из культа эротики, чувственности в его произведениях. Чувственное наслаждение отодвигало куда-то далеко социум, философию мироустройства, нравственные идеалы. Можно утверждать, что тело существует у Бунина в качестве особой знаковой системы: «С помощью жестов, поз, выражения лица, мимики человек вступает в общение с себе подобными, придавая своим словесным высказываниям большую выразительность или даже вовсе обойдясь без них» [7, с. 6–7].

Пожалуй, самая чистая и юная героиня Бунина – Руся в одноименном рассказе. Она, в отличие от многих других девушек Бунина, имеет конкретное имя, возникшее как аббревиатура от Маруси. Ее образ возникает из воспоминаний героя о первой и, возможно, единственной любви в его жизни. На первый взгляд, девушка лишена привлекательности: «Худая, высокая. Носила желтый ситцевый сарафан и крестьянские чунки на босу ногу, плетенные из какой-то разноцветной шерсти» [2: IV, с. 36]. Руся занималась живописью, училась в Строгановском училище, но это увлечение оказалось временным. Нахлынувшее на нее чувство отодвинуло все ее интересы, в том числе профессиональные. Но сам ее облик, запечатленный в памяти героя, очень живописен и даже «иконописен»:

«Длинная черная коса на спине, смуглое лицо с маленькими темными родинками, узкий правильный нос, черные глаза, черные брови... Волосы сухие и жесткие, слегка курчавились. Все это, при желтом сарафане и белых кисейных рукавах сорочки, выделялось очень красиво. Лодыжки и начало ступни в чуньках – все сухое, с выступающими под тонкой смуглой кожей костями» [2: IV, с. 36].

Все в девушке было еще угловатым, незрелым, это еще настоящий «гадкий утенок». Но чувство к ней озаряет жизнь героя; он вспоминает, как «однажды она промочила в дождь ноги, вбежала из сада в гостиную, и он кинулся разувать и целовать ее мокрые узкие ступни – подобного счастья не было во всей его жизни» [2: IV, с. 37].

Однако именно девушка-подросток делает первый шаг. «Поначалу Руся присматривалась к молодому студенту, репетитору своего младшего брата, и часто «задевала его» за столом. Между молодыми людьми не было никаких объяснений, разговоров, постепенного сближения, как в произведениях Тургенева. Руся просто предлагает ему покататься на лодке по озеру, и во время одного ночного «плавания» она сама способствует их близости: «Теперь иди ко мне <...> вчера мы целовались как-то бестолково, теперь я сначала сама поцелую тебя, только тихо, тихо. А ты обними меня... везде...

Под сарафаном у нее была только сорочка. Она нежно, едва касаясь, целовала его в края губ. Он, с помутившейся головой, кинул ее на корму. Она иступленно обняла его...» [2: IV, с. 41–42]. Счастье было так возможно, так близко. Два юных существа, бесконечно любящие друг друга, не хотели никогда расставаться. Однако вмешалась истеричная мать Руси, которая пыталась убить юношу из «старинного пистолета» и заставила дочь отказаться от возлюбленного. Но

для него и через много лет она осталась единственной: «Amata nobis quantum amabitur nulla!»^{**}

Доминантой всего творчества писателя является «чувство повышенной жизни». Наиболее близким к тому, что Бунин понимал под этим термином, был Эрос – в платоновском смысле слова как начало космическое (т.е. сила, соединяющая все полярные состояния мира) и любовное (как высшее проявление космического Эроса) [12, с. 169]. Повышенное чувство жизни вызывает жажду любви, наиболее страстную в молодости.

В определенной мере «реквием по русской усадьбе» отразился на своеобразии образа главной героини, девушки Бунина, обусловив ее неприкаянность, погруженность в мир чувств и чувственности и равнодушие ко всему окружающему миру. Бунин показал правду чувства, не имеющего прямого отношения ни к нравственности, ни к представлениям о добре и зле, ни к социальному мироустройству. «Как могильный камень хранит самую важную информацию – дату жизни и смерти, так и Бунин, пройдя через ужас революции и утрату родины, написал о самом важном, что сохранила душа» [3, с. 40].

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9-ти т. Т. 6. М.: «Худ. лит.», 1981.
2. Бунин И. А. Собр. соч. в 4 т. Т. 1–4. М.: Правда, 1988.
3. Данилова Е. Между прошлым и Буниным // Огонек, 2014, № 40.
4. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 23.
5. Западов В. А. Поэтический путь Державина // Державин Г. Р. Стихотворения. М., 1981.

^{**} Возлюбленная нами, как никакая другая возлюблена не будет! (лат.)

6. Зыкова Е .П. Поэма о сельской усадьбе в русской идиллической традиции // Миф. Пастораль. Утопия. Литература в системе культуры. – М.: МГОПУ, 1998.
7. Кабакова Г. И., Фохт Ф. От составителей. От русской души к русскому телу? // Тело в русской культуре. М.: НЛО, 2005.
8. Карпов. И. П. Монологизм страстного сознания. (Поэтика женского тела в «Темных аллеях»)// Проза Ивана Бунина: кн. для студентов, преподавателей, аспирантов, учителей. М.: Флинта Наука, 1999.
9. Лихачев Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. СПб. : Наука, 1997.
10. Ломоносов М. В. Ода, в которой Её Величеству благодарение от сочинителя приносится за оказанную ему высочайшую милость в Сарском Селе августа 27 дня 1750 года. – URL:
[http: //rvb.ru/18vek/lomonosov/01text/01text/01ody_t/012.htm](http://rvb.ru/18vek/lomonosov/01text/01text/01ody_t/012.htm), свободный.
11. Пумпянский Л. В. Романы Тургенева и роман «Накануне». Историко-литературный очерк // Тургенев И.С. Соч. М.; Л., 1929. Т. 6.
12. Сливницкая О. В. «Повышенное чувство жизни». Мир Ивана Бунина. М.: Российский гум. ун-т, 2004.
13. Стернин Г. Н. Об изучении культурного наследия русской усадьбы//Русская усадьба. Сборник Общества изучения русской усадьбы. Выпуск 2 (18). М.: «АИРО – XX».

СПОСОБЫ ВОПЛОЩЕНИЯ СЮЖЕТА В СТИХОТВОРЕНИИ И.А. БУНИНА «ИГРОКИ»

Завьялова Е.Е.

*Доктор филологических наук, профессор
Астраханский государственный
университет*

Сотни художественных произведений посвящены карточной игре. «...Карты как определённая тема своей социальной функцией и имманентным механизмом накладывали такие мощные ограничения на поведение и реальных людей, и литературных персонажей, что само введение их в действие делало возможным определённую предсказуемость его дальнейшего развития» [7: 788], – отмечает Ю.М. Лотман. Сложно придумать новый поворот в традиционном микросюжете. Однако И.А. Бунину удалось создать такой текст, да ещё и уместить всю историю в семь строф. Выявлению художественных особенностей стихотворения посвящена наша статья.

«Игроки» (22.07.1916 г.) открываются **экспозицией**. Время действия передаётся лексемой «старинное» [2: 399], что намечает нарративную дистанцию. По ряду характерных деталей (эполетам, портрету «младшего» самодержца, находившегося на престоле в 1801–1825 гг.) можно заключить, что события происходят в первой половине XIX века, скорее всего, в первой четверти. Место действия – богатый дом в Москве.

Рисуется картина роскошного светского собрания: обширный зал, большие позолоченные колонны, «огромный» [2: 399] стол, хрустальная люстра со свечами. Интерьер изображается, пожалуй, слишком подробно для стихотворного текста. Вплоть до упоминания портретов на стене:

...вон Павла плоский лик.

Вон шёлк и груди важной Катерины.

Вон Александра узкие лосины... [2: 399].

Лаконичные характеристики царственных особ очень точны: современники отмечали пышные формы и спокойную величественность Екатерины II, маленькие глаза и короткий приплюснутый нос Павла I, нарциссизм и «парадоманию» Александра I.

Обстановка обозначает статус привилегированной публики. Далеко не случайно, в частности, словосочетание «жирные эполеты»: пышность наплечных знаков – свидетельство высокого звания: бахрома отсутствовала на эполетах обер-офицеров, была тонкой у штаб-офицеров и толстой у генералов.

Далее изображается женщина. Она сидит «у мёрзлого окна» [2: 399] (показательный эпитет) и смотрит «на одного из штатских игроков» [2: 399]. В описании героини И.А. Бунин использует **противоречивые характеристики**: незнакомка вроде бы «задумчива» и «спокойна». Но очи «печальные», лицо «бледное», а к губам прижат платок – жест, выражающий тревогу (ср. с отрывком из стихотворения «Тихой ночью поздний месяц вышел...», написанного поэтом через месяц: «Ты к губам платочек прижимала, / Смокшийся от слёз, / Ты, рыдая и дрожа, роняла / Шпильки из волос...» [2: 410]). Игрок на расстоянии чувствует «тьму её зрачков» – не просто взгляд, но отсутствие света. Эта обоюдная восприимчивость позволяет заключить, что между ними есть какая-то связь.

Внешность мужчины выписана гораздо отчётливее.

Немолод он, и на руке кольцо.

Весь выбритый, худой, костлявый, стройный,

Он мечет зло, со страстью беспокойной.

Вот поднимает желчное лицо, –

Скользит под красновато-чёрным коком

Лоск костяной на лбу его высоком... [2: 399].

Подчёркивается изысканность героя: он подтянут, выбрит, модно подстрижен (в 1820–1830-е гг. была рас-

пространена причёска в стиле Луи Филиппа – короткие, завитые в локоны волосы, приподнятые надо лбом). Черты лица свидетельствуют о его уме и колкой насмешливости. Жесты – о крайней нервозности, проявляемой в азартной игре. Е.А. Гулак указывает, что «эмоции, переживания, настроения, вообще все проявления психической жизни в лирике Бунина передаются через внешнюю, изобразительную деталь, которая, помимо своего буквального “вещественного” значения, включает в себе потенциальную энергию выражения побочных, ассоциативно связанных с ней образов и чувств; конкретный, пластичный образ в сложной композиции целого становится ярким выразительным средством» [5: 66].

Три примечательных факта. Во-первых, фамилию только этого героя «Игроков» узнаёт читатель: Стоцкий. Во-вторых, в 1929 г. в рассказе «Белая лошадь» И.А. Бунин вновь её упомянет. Третье и самое важное, писатель придаёт внешности штатского **автобиографические черты**. См. характеристику, данную И.А. Бунину Б.К. Зайцевым: «худой, тонкий, изящный, <...> с той же яростью, чуть не тигриной лёгкостью захлопнет дверь» [6: 137, 138]. Всё перечисленное свидетельствует об особой близости героя стихотворения автору.

В разговоре с генералом Стоцкий противопоставляет себя ему: «И в картах и в любви / Мне не везёт, а вы счастливый муж. / Вас ждёт жена...» [2: 400]. Тот самодовольно усмехается: «Порой и я люблю волнение крови» [2: 400]. (Здесь у И.А. Бунина явная отсылка к письму Онегина: «Когда б вы знали, как ужасно / Томиться жаждою любви, / Пылать – и разумом всечасно / Смирять волнение в крови» [8: 181]). В час ночи, не дождавшись ужина, жена жалуется на усталость, увозит генерала домой. Примерно в то же время, не попрощавшись с хозяином, покидает особняк Стоцкий.

В стихотворении не поясняется, что жена генерала и женщина, которая напряжённо наблюдала за игрой в штос, одно лицо. Это понятно по последовательности представленных событий. И по характеру изображения героини: в возке по дороге домой она вновь рисуется **на фоне окна**. В данной детали можно усмотреть ещё одну параллель с пушкинским романом. В «Евгении Онегине» Татьяна Ларина показывается рядом с окном семь раз. «И часто целый день одна / Сидела молча у окна» [8: 42], «И молчалива, как Светлана, / Вошла и села у окна» [8: 53], «Не спится, няня: здесь так душно! / Открой окно да сядь ко мне» [8: 58], «...В окно увидела Татьяна / Поутру побелевший двор» [8: 97], «Одна, печальна под окном / Озарена лучом Дианы, / Татьяна бедная не спит / И в поле тёмное глядит» [8: 118], «Садится Таня у окна. / Редет сумрак; но она / Своих полей не различает» [8: 157]. И знаменитое:

Татьяна пред окном стояла,
На стёкла хладные дыша,
Задумавшись, моя душа,
Прелестным пальчиком писала
На отуманенном стекле
Заветный вензель О да Е. [8: 70]

Образ «русской душой» Татьяны воссоздаётся А.С. Пушкиным с использованием фольклорных элементов, один из которых – имеющий связь с древними мифологическими представлениями мотив сидящей «под окном» девицы. Эта же подробность символизирует близость Лариной к природе, её свободолюбие и открытость. Сходную трактовку образу жены генерала даёт И.А. Бунин. По дороге домой она «...во все глаза / Глядит в стекло – там, в синей тьме морозной, / кудрявится деревьев серых мгла / И мелкие блистают купола...» [2: 400]. Демонстративная внимательность женщины, разглядывающей пейзаж за окном, опосредованно передаёт её желание скрыть волнение и не

поддерживать разговор с мужем, который вновь усмехается, вспоминая своего соперника: «Да, вот чудо! / Нет Стоцкому удачи ниоткуда!» [2: 400].

В заметках «Происхождение моих рассказов» И.А. Бунин не только признаётся, что намеренно решил написать «пушкинский рассказ», но и достаточно полно раскрывает фабулу: «Он, она, их общая первая любовь – и не судьба “быть счастливым”. У него на всех путях его – удачливый соперник. Они как бы всю жизнь ведут борьбу, игру, в которой Стоцкий неизменно проигрывает – и в любви, и в свете, и по службе. И вот соперник Стоцкого уже давно генерал и женат, – на ней, на той, чьё сердце втайне навеки отдано ему, Стоцкому, – и уже давно Стоцкий постепенно и неуклонно разоряется, от времени до времени встречаясь с генералом и проигрывая в карты состояние ему, втайне прекрасно знающему чувства и своей жены к Стоцкому, и его к ней, и наслаждающемуся его гибелью спокойно, с жестокой усмешкой, даже как бы с сожалением и с ядовитыми намёками при разговорах с женой о Стоцком...» [3: 371–372]. Казалось бы, исчерпывающее объяснение. Но писатель не указывает, насколько его «преднамеренно <...> простая, обычная для тех дней, не новая» [3: 372] история соотносится с повествованием о Татьяне Лариной.

По мнению Я.С. Шишкина, «Игроки» – это **бунинский эпилог «Онегина»**. Чтобы доказать свою версию исследователь «априори» принимает, что «описываемое относится к 30-м годам прошлого столетия» [12], хотя сам находит несообразность: «перечисление портретного ряда обрывается на Александре Ъ» [12]. На наш взгляд, экфрасис продуман до мелочей, потому не может включать неточности.

«Бунин несколькими мазками столь удачно описал знакомые всем читателям милые черты, что счёл возможным не называть героиню по имени» [12], – продолжает

Я.С. Шишкин. Снова противоречие: почему тогда «штатского» он наделяет фамилией, причём «своей»?

Я.С. Шишкин полагает, что кольцо на руке мужчины свидетельствует о его женитьбе: «...Видимо, Онегин-Стоцкий прошёл через ту же школу, что и Татьяна. Недаром же Бунин, как и Пушкин в отношении Татьяны, оставляет без внимания супружескую жизнь своего героя» [12]. Но в стихотворении не уточняется, что за ювелирное изделие носит Стоцкий. Вполне возможно, что это талисман-печатка, вроде той, что была когда-то подарена А.С. Пушкину. Или какой-нибудь «заветный перстень» (см. стихотворение И.А. Бунина «Перстень», 1915 г.). «Теперь он и она как бы уравнились в их общей драме» [12], – заключает филолог. В таком случае, почему супруга Стоцкого не присутствует на балу у князя?

Исследователь убеждён, что «счастливый» муж Татьяны – «всё тот же генерал, который у Пушкина “всех выше и нос и плечи подымал”» [12]. Но в романе в стихах сцена на балу описывается глазами Онегина, который лично знаком с князем Н и далее обращается к нему с вопросом; Евгений не мог не узнать своего родственника в спутнике Татьяны. Судя по всему, с Лариной в залу сначала входит другой человек.

Замужняя Татьяна ведёт себя не так, как женщина из стихотворения И.А. Бунина. Пушкинская героиня неизменно вызывает всеобщий интерес: «К ней дамы подвигались ближе; / Старушки улыбались ей; / Мужчины кланялись ниже, / Ловили взор её очей; / Девицы проходили тише / Пред ней по зале...» [8: 171]. Жена генерала из «Игроков» сидит в стороне, не обращает на себя внимания. Княгиня виртуозно управляет эмоциями, при новой встрече с Онегиным отмечается её спокойствие: «Ей-ей! не то, чтоб содрогнулась / Иль стала вдруг бледна, красна... / У ней и бровь не шевельнулась; / Не сжала даже губ она» [8: 173]. Женщина из произведения И.А. Бунина, как ни старается, не может скрыть своей тревоги.

Очевидно, что при создании «Игроков» поэт ориентировался на роман А.С. Пушкина, выше указаны сходства. Однако в стихотворении показаны **другие характеры и иные отношения.**

Отдельного внимания заслуживает организация художественного пространства в стихотворении. Выше мы отметили, что И.А. Бунин акцентирует широту игрового зала. Овальный стол как обязательный атрибут меблировки дворянского дома – первый, знаковый, образ (А.О. Смирнова-Россет в своих мемуарах назвала его «неизбежным» [10: 192]). Форму стола повторяют «круг игроков», эпoletы. Во второй строфе появляются образы люстры, колонн и полукруглых окон, в третьей – зрачков героини. Можно сказать, что визуальнo контуры являют собой **сужающуюся воронку** – символ тщетности усилий, обмана. Эта тема со всей очевидностью проявляет себя далее.

В предпоследней строфе актуализируется социальная подоплёка: за изображением шикарного банкета следует описание ямщиков: «Промерзлые сермяги, / В заиндевших шапках и лаптях, / Трясутся на передних лошадях» [2: 400]. Синекдоха «сермяги» делает зарисовку ещё более яркой, подчёркивая обезличенность возниц.

Слишком обширному (шикарному, но неуютному) залу, а также упомянутому банкетной и столовым, противопоставляется тесный возок, в котором муж и жена едут домой. Лексема «колымага», использованная И.А. Буниным, уже в пушкинское время означала транспортное средство плохого качества. (Ср. с отрывком из «Арапа Петра Великого»: «Множество длинных саней, старых колымаг и раззолочённых карет стояло уже на лугу» [9: 22].) Мрачная картина созвучна настроению героини. Она неотрывно глядит в окно, видимо, осознаёт несбыточность надежд на освобождение из плена ненавистного супружества. И.А. Бунин обозначает оппозицию неволя / свобода с помощью элементов пейзажа,

которые олицетворяют естественность и духовность: деревья, купола церквей.

Не менее значим **цвето-световой строй** стихотворения. Автор соотносит свет и тень. Знаком блестящей жизни служат упоминания дорогих аксессуаров в княжеском доме: «...на столе / Огни свечей, горящих в хрустале, / Колеблются» [2: 399], «Беглым светом / Блестят огни по жирным эполетам» [2: 399], «Под люстрой тень» [2: 399]. «Тусклому сумраку» [2: 399] в игральном зале противопоставляется «светлый бал» [2: 400], «тьме... зрачков» [2: 399] героини – отблески на лбу её возлюбленного и звёзды за окном. К концу стихотворения образ тьмы становится доминирующим: «тёмная колымага» [2: 400], «тёмная Москва» [2: 400], «тьма морозная» [2: 400]. Сходным образом упорядочены колоративы. Сначала белый зал с «золотисто-смуглыми» [2: 399] колоннами. Далее красновато-чёрные волосы «штатского». Дважды «синева» – ночи [2: 399], затем тьмы [2: 400]. И, наконец, «серая мгла» [2: 400]. Знаменательно замещение тёплых цветов холодными.

Достаточно подробно прописан **звуковой ряд**. Аллюзия на пушкинское «гремел мазурки гром» [8: 115] слышится дважды, в словах про «бал, гремящий в банкетной» [2: 399], а также про «топот пар и гром мазурок бальных» [2: 399]. Ужин в княжеском доме описан как многоголосье: «В столовых шумно, говор и расспросы» [2: 400]. Напряжённость тишины во второй части произведения («Москва темна, глуха, пустынна» [2: 400]) нюансируют пронзительные звуки, которые слышны супругам: «Визжат, стучат в ухабах подреза [железные полосы, которые прибивались снизу к полозьям для улучшения скольжения] / Возок скрипит» [2: 400]. Резкие, неприятные шумы передают волнение героини стихотворения и предваряют пронзительное, колкое замечание её мужа. Как пишет Е.А. Гулак, детали становятся косвенным отображением эмоционального состояния персонажа:

«внешние предметы выступают в функции “конденсаторов” переживания» [5: 67].

Насколько нам известно, работ, посвящённых определению **жанра** «Игроков», нет. Похожие тексты О.Н. Владимиров относит к стихотворным очеркам и рассказам [4: 35], В.Н. Афанасьев – к стихотворным новеллам [1: 186]. Думается, применительно к «Игрокам» последняя номинация предпочтительнее: здесь можно вести речь об остроте сюжета и неожиданности развязки, условно, конечно, с учётом видовой принадлежности произведения. Е.В. Хворостьянова называет фабулу «Игроков» точечной, подчёркивает, что «состояние, пребывание в определённой жизненной точке оказывается важнее событийного ряда» [11: 103]. Однако таких состояний-пребываний в стихотворении описывается несколько, поэтика «недосказов», логические разрывы в данном случае воплощают процессуальность; в максимальном стяжении сюжета и столкновении контрастных визуальных, звуковых образов секрет возникновения лирического подтекста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев В.Н. И.А. Бунин: очерк творчества. – М.: Просвещение, 1966. – 384 с.
2. Бунин И.А. Лирика. – Минск: Харвест, 2003. – 448 с.
3. Бунин И.А. Собрание сочинений: в 9 т. / сост. и авт. вступ. ст. И. Владимиров; коммент. А. Бабореко. – Т. 9: Автобиографические заметки. Воспоминания. Статьи и выступления. – М.: Терра-Книжный клуб, 2009. – 461 с.
4. Владимиров О.Н. Жанровые процессы в лирике И.А. Бунина // От текста к контексту. – 2013. – № 1. – С. 34–40.
5. Гулак Е.А. «Персонажная» лирика И.А. Бунина // Русский язык в школе. – 2006. – № 4. – С. 66–73.

6. Зайцев Б.К. Памяти Ивана и Веры Буниных // Зайцев Б.К. Далёкое. Воспоминания. – Washington: Inter-Language lit. associates, 1965. – С. 137–143.
7. Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе // Лотман Ю.М. Пушкин: биография писателя. Статьи и заметки, 1960–1990. «Евгений Онегин»: комментарий. – СПб: Искусство-СПБ, 1995. – С. 786–814.
8. Пушкин А.С. Евгений Онегин: роман в стихах // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 16 т. – Т. 6. Евгений Онегин. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. – 704 с.
9. Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. / под общ. ред. Д.Д. Благого. – Т. 5: Романы. Повести / примеч. С. Петрова. – М.: ГИХЛ, 1960. – 663 с.
10. Смирнова-Россет А.О. Дневник. Воспоминания. – М.: Наука. 1989. – 790 с.
11. Хворостьянова Е.В. Лирика Андрея Битова: поэтика автоперевода // Русская литература. – 2007. – № 1. – С. 87–103.
12. Шишкин Я.С. Бунинский эпилог «Онегина» // Русckoeslovo: персональный сайт репетитора русского языка и литературы. – 2008. – URL: <http://www.russckoeslovo.ru/2008-05-11-21-53-42/89--lr.html> (дата обращения: 16.05.2020).

**РЕЦЕПЦИЯ БУНИНСКОГО ТЕКСТА В КНИГЕ
РАССКАЗОВ А.И. СЛАПОВСКОГО
«ТУМАННЫЕ АЛЛЕИ»**

Иванова И.Н.

Доктор филологических наук

Северо-Кавказский федеральный университет

г. Ставрополь, Россия

Классическое наследие, вопреки многочисленным утверждениям о его неактуальности и неинтересности для современного быстро меняющегося мира, никуда из этого мира не исчезло. Оно продолжает оставаться культурным фундаментом, и существует по-прежнему – как в формах традиционных (интерес читателей, школьное и академическое изучение), так и менее традиционных. Примеры последних – комикс, ремейк, фанфикшн, игра с писательским мифом-именем, постмодернистская цитация и др. «Диалог с классическим текстом ведется на уровне реминисценций, интертекстуальных переключек, прямого или косвенного цитирования, сложного философского, аксиологического и эстетического диалога с художественным миром русских классиков – и с ними самими в качестве персонажей. Пушкинский текст в «Кыси», «Лимпопо» и «Сюжете» Т. Толстой, чеховский – в «Чайке» Акунина, «Яшкиных детях» Г. Щербаковой, гоголевский – в «Панночке» Н. Садур, «Возвращении в Египет» В. Шарова и «Гоголиане» В. Отрошенко, толстовский – в «Т» В. Пелевина, «Голубом сале» В. Сорокина и его же «Метели»... Этот ряд можно продолжить» [1, с.163].

К бунинскому тексту обращается известный современный писатель А.И. Слаповский в книге рассказов «Туманные аллеи» (2019). Свою писательскую стратегию автор объясняет в предисловии, предвидя непонимание и возможную иронию читателя: как это он осмелился

«посягнуть», «переписать» самого Бунина. В действительности в таком подходе нет ничего слишком уж шокирующего и тем более оскорбительного для классика: вспомним хотя бы, как В.Я. Брюсов взялся «переписывать» «Египетские ночи» А.С. Пушкина (с удивительным тактом, по словам Д.Быкова), и тоже далеко не всеми был правильно понят. Перед нами опыт эстетического освоения/присвоения, смелой адаптации условно бунинских сюжетов к современности, причем без упрощения и вульгаризации, но с уважением к классику – и в полемике с ним.

«Темные аллеи», по признанию современного автора, одновременно манили и раздражали его. Бунинский эротизм Слаповский называет архаичным, разговорный язык его персонажей – книжным, отношение к женщине – «как к объекту, пусть даже и поклонения» [2, с.7]. Отталкивает нашего современника и пресловутая бунинская заворожённость смертью, небытием, всегда сопровождающими любовь.

Цель Слаповского – понять, как сейчас существуют подобные бунинским сюжеты. По признанию автора, нечто подобное случалось со многими его знакомыми, и если бунинские сюжеты не воспроизводятся прямо (да это и невозможно – слишком многое изменилось), то любовь по-прежнему остается одной из основных экзистенциальных констант, неизменно порождающих все новые художественные тексты.

Слаповский сохраняет структуру «Темных аллей», меняя названия и, разумеется, сюжет, но сохраняя ассоциативную связь с «прототекстом», обозначаемую эпиграфом из соответствующего рассказа, а также фонетическими и смысловыми ассоциациями. Так, «Антигона» превращается в «Анти-Ганну», «Зойка и Валерия» – в «Ленку и Настю», «Ворон» – в «Стрекозу». (В последнем случае сходство отца с вороном задано эпиграфом, мать же похожа на стрекозу).

Первый рассказ книги – «Туманные аллеи» - прямо цитирует Бунина через стихи Огарева, искаженно воспроизводимые героем «Темных аллей». Прямо вводится и тема памяти, столь значимая для классика. Героиня исправляет мужа, вспоминая точные слова Огарева, на что супруг резко и афористично отвечает: «Каждый помнит, как запоминает» [2, с.13]. Сама сюжетная ситуация скорее хемингуэвская, чем бунинская: муж и жена, вполне благополучная пара, в диалоге на прогулке демонстрируют какую-то напряженность, недосказанность, внутреннее неблагополучие. Они любят друг друга и прошли через сложные личные истории (ему пятьдесят, ей тридцать пять, у обоих – «прошлое»). В ответ на ее слова о беременности он молчит, затем смеется, затем «вдруг» вспоминает эпизод из «Американской трагедии» об убийстве «некстати» беременной Роберты ее возлюбленным, в лодке на прогулке, как и в рассказе Слаповского. Вместо радости и нежности, в которых так нуждается «она» (имен у героев нет - еще одна отсылка к Бунину, любившему этот прием), супруги шутливо говорят о возможности подобного убийства, сознавая, что «ему» этот ребенок не нужен. Жена инстинктивно хочет быть ближе к мужу, он же стремится остаться один и собирается вернуться, чтоб замкнуть лодку. На ее необдуманное «я с тобой» он отвечает столь же необдуманно «зачем?» и понимает, что выдал свои подлинные чувства. В отличие от Бунина или Драйзера, здесь, конечно, никто никого не убьет: все хорошо, ребенок родится, супруги любят друг друга. Но трагедия уже намечена, просто она «в тумане». Недаром же бунинскую «тьму», «темноту» исходного текста (эротика, смерть, экзистенциальная глубина) Слаповский меняет на «туман» - зыбкость, неопределенность, расплывчатость. «Темные аллеи» превращаются в «туманные», «все наши драмы, все эти Анны Каренины», по словам мужа, уйдут в прошлое и будут непонятны грядущим

поколениям. Ирония ситуации в том, что «драма Анны Карениной» намечается в семье героя и едва не превращается (пусть только в шутовском диалоге) в трагедию («Американскую трагедию» вспоминает мужчина в ответ на слова о беременности жены).

Абсолютно бунинская «роковая героиня» в следующем рассказе Слаповского «Курица» (с эпиграфом из «Кавказа»). Упоминание «Кавказа» и мотив встречи любовников в гостиничном номере сразу же вводит тему третьего – мужа – и предвосхищает тему смерти. Как и у Бунина, именно муж внезапно становится главным персонажем – не героем анекдота, а полноценной трагической фигурой. Именно он любит жену по-настоящему, а не герой-любовник, от имени которого ведется повествование. (В первом рассказе «она» и «он», во втором – «я» и «она».) Героиня меняет мужчин, вскоре находит более престижного и состоятельного мужа, и даже не приезжает на похороны спившегося от горя супруга, приходит как раз герой-любовник. Героиня и ее поведение абсолютно иррациональны, непредсказуемы, неморальны (вспомним, что у Бунина невозможно встретить прямое осуждение женщины, она действительно не совсем человек, скорее стихия, т.е. не может быть судима с позиций этики). Осуждение тонко вводится названием рассказа. На свидании герой с аппетитом ест курицу, что обижает его возлюбленную и становится предметом ее насмешек. Однако «Курица» в сильной позиции заглавия неизбежно и комично проецируется на саму героиню (название этой птицы часто используется как бранное применительно к женщине ограниченной, неумной). «Роковая женщина» превращается просто в порочную и фантастически черствую, неспособную ни к подлинному милосердию, ни к настоящей любви, ни к нравственной оценке своих действий.

В рассказе «Анжела» скорее полемика с классиком, чем «перепев» одного из его сюжетов о «соблазнении». Ключевой

для русской и мировой литературы любовный сюжет трансформируется в современных декорациях Слаповского в нечто весьма неожиданное для читателя. Продолжая оставаться одним из самых востребованных в массовой культуре (например, в женском романе и сериалах), здесь он «не работает», и прежде всего из-за нетипичного поведения героини. Дочь сельской продавщицы-алкоголички, юная Анжела, «соблазненная» москвичом Леней, оказывается не по годам мудрой и взрослой. И если вначале, узнав о возрасте Анжелы, Леня боится лишь уголовного преследования (Анжела оказалась девственницей), то в финале он уговаривает ее выйти за него замуж (невероятная удача, по стандартам их «дыры» и «помойки»), но она не спешит: на ней больная бабушка, хозяйство, мать-алкоголичка, ей нужно учиться. И главное: «Ты любишь, а я нет. Нравишься, да, но любить и замуж – другая история. Я не спешу вообще» [2, с. 43]. Герой в полном шоке: он уверен, что выйти замуж, да еще и выгодно, – мечта любой девушки, и надо сказать, что вся мировая литература, включая Бунина, его поддерживает. Ирония ситуации подчеркивается и эпиграфом из Бунина: «Василий Ликсеич... за-ради Христа... за-ради самого Царя Небесного, возьмите меня замуж!» В итоге Леня вновь собирается в Репьи уговаривать Анжелу.

Более традиционен «по-бунински» рассказ «Надежда». Герои, Володя и Надежда, знакомятся на поэтическом вечере, завязывается яркий, хотя и короткий роман, «но отношений не получилось». Жизни героев пошли порознь, все сложилось у обоих, но вот уже тридцать лет Володя рассказывает знакомым и попутчикам об этом эпизоде. Он страшно обижается на реакцию слушателей: никто не видит в этой истории ничего необычного, почти у всех было нечто подобное (вспомним предисловие, где о том же относительно себя и друзей говорит сам автор). В финальном абзаце рассказа сосредоточена вся «философия любви» автора,

редуцированно представляющая бунинскую («Ида», «Руся», «Натали», «Солнечный удар», «Грамматика любви» и др.). «Он пытается вспомнить, из-за чего и почему они расстались, но не может вспомнить. Ни из-за чего, просто - так получилось» [2, с.48]. Разница в том, что бунинские герои осознают или смутно чувствуют, почему «так получается»: любовь – подарок, он не от сего мира, дается лишь раз в жизни и на короткое время, далеко не всем, и его следует принимать благодарно, не задавая лишних вопросов и восхищаясь красотой дара. Все попытки продлить этот миг, тем более превратить его в брак, обречены на провал. И если бунинский герой, герой модерна, еще способен на поступок (смерть или убийство ради любви), для нашего современника это наивный романтизм, не связанный с обычной жизнью.

Рассказ «Воскресенское кладбище» отсылает сразу к двум произведениям из «Темных аллей». Ожидаемый читателем, понявшим художественную логику Слаповского, эпиграф из «Позднего часа» о могильном камне и не менее очевидная аллюзия на «Легкое дыхание». Два пьяных приятеля, один из которых, Витя, поклонник «Темных аллей», веселятся на кладбище, читая имена на памятниках и придумывая забавные, как им кажется, комментарии об усопших. Вдруг им попадается фотография красивой девушки на эмалированном овале (у Бунина – фарфоровый медальон), и Витя, резко протрезвев, утверждает, что знал ее – видел мельком на вечеринке и влюбился. Фантазирование героев переходит в реальный мир, но рассказчик не принимает «новую игру» и не верит в великую любовь, на которой продолжает настаивать оскорбленный Витя. Вспыхивает ссора, кошунственная «игра» заканчивается, рассказчику, вдруг увидевшему Витю как-то по-новому, становится стыдно и неловко. Читателю не до конца ясно: была ли девушка в жизни Вити, или же он в порыве вдохновения придумал таинственно исчезнувшую незнакомку. Однако выдуманная,

возможно, любовь как сюжет (Эрос) заканчивается вполне реальным Танатосом. «У нас ведь тогда еще никто из родных и близких не умер, да и сами мы с Витей были живы, а теперь только я» [2, с. 58]. Ни с любовью, ни со смертью шутить нельзя: это основные бытийные константы, и в этом смысле «выдуманная» любовь, как и закадровые смерти (включая смерть Вити), есть большая реальность, чем реальность повседневности.

В рассказе «Юля» (с эпиграфом из бунинской «Тани») школьный инспектор Глеб влюбляется в школьницу Юлю и проводит с ней ночь. Герой пытается «втиснуть» это событие в рамки привычного для себя дискурса, определив его как «чудесное приключение», о котором можно рассказать друзьям и будущей жене. В итоге он женится на Юле и живет с ней уже двадцать пять лет, о чем сообщает писателю-рассказчику как о возможном материале для романа. История Глеба перерастает в дискуссию о принципах художественности: рассказчик утверждает, что в истории женитьбы героя нет ничего необычного, нет конфликта, драмы, измены, трагедии (то, за что мы любим Бунина и что придает обаяния «Темным аллеям»). Романтическая концепция любви, определяющая и русский художественный Эрос Серебряного века, категорически исключает интерес к любви семейной, супружеской: княгиня Вера и влюбленный Желтков в «Гранатовом браслете» Куприна – тема для книги, та же Вера и ее муж (без Желткова) – нет. Муж может быть героем лишь в треугольнике («Кавказ» Бунина и «Курица» Слаповского), либо в гипотетическом треугольнике в будущем или в прошлом («Туманные аллеи», первая новелла книги). Интересен диалог Дорофеева (немолодого уже Глеба) с писателем: «Глупая у вас художественность получается. Значит, писать надо только про то, как людям плохо? А если хорошо, то и писать не надо?» [2, с.201]. Автор вслед за Глебом сознательно смешивает жизненный материал и

проблему его художественного воплощения, действительно требующего конфликтности. То, что достойно уважения в жизни (Глеб единственный из друзей не поменял жену и верен ей), не может быть основой «романа» эстетически, однако это «мудрое всезнание» автора вызывает у него презрение к себе, вновь переключая регистры с «романа» на «жизнь».

Бунинский сюжет двойной любви, восходящий к распространенному в эпоху модерна мифу об Афродите Урании и Афродите Пандемос, или о рыцарской куртуазной и плотской, телесной любви, ярче всего воплощен в рассказе «Натали». Проводя страстные ночи с кузиной Соней, бунинский герой не может объяснить обожаемой Натали, что это разные и несопоставимые для него вещи. Марат из рассказа «Соседка» (эпиграф – как раз диалог героя с Натали) страстно целуется с соседкой Ларисой, хотя несколько не увлечен ею: «Губы Ларисы ему нравились, нравилось и все остальное телесное, а вот сама Лариса, пожалуй, нет» [2, 251]. И вдруг в этот же дом переезжает Карина – изумительная красавица, занявшая все мысли героя, и почему-то практически «невидимая», что ему очень нравится – так и должно быть. Наиболее интересен в рассказе последний абзац: после долгожданной встречи «началась история длиною в сорок с лишним лет», но автор отказывается ее передавать, а сам Марат, друг рассказчика, лишь «грустно и мудро улыбается». Характерно, что объятиям с не «той самой» Ларисой посвящена большая часть рассказа, а подлинная любовь лишь намечена в финале: ведь «самое главное в этой истории произошло до того, как что-то произошло» [2, с. 256]. Мы так ничего и не узнаем ни о Карине (кроме ее исключительной красоты), ни об истории их с Маратом отношений «длинной в сорок лет». Возможно, было разочарование, ссоры, скандалы, может быть, она оказалась недостойной своей красоты и поклонения героя: ведь лучшее и прекраснейшее произошло «до того», и не зависело, как

всегда у Бунина, от индивидуальности конкретного мужчины и конкретной женщины.

Книга рассказов А. Слаповского – интересное явление современной прозы, современной модификации «русского Эроса». Продолжая классическую традицию, она в то же время полемизирует с великим писателем и доказывает вечную жизнь, вечную ценность его рассказов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванова И.Н. Автор и персонажи Ф.М. Достоевского как субъекты диалога и объекты постмодернистской игры в современной отечественной прозе // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – Владикавказ, Изд-во СОГУ им. К.Л. Хетагурова. 2018. № 2. - С.160-167.
2. Слаповский А.И. Туманные аллеи: рассказы. Москва: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019.

ОБ ОДНОМ МАЛОИЗВЕСТНОМ БИОГРАФИЧЕСКОМ ФАКТЕ ИЗ ЖИЗНИ И. А. БУНИНА

Иванова Н.Ф.

*Кандидат филологических наук, доцент
Новгородский государственный университет
имени Ярослава Мудрого*

Письма писателей—«классиков» хорошо известны как источник биографических сведений, как прекрасный материал для понимания творчества писателя, его личности. Сегодня особый интерес представляет переписка классиков с «неклассиками». Она позволяет понять, как складывались и как изменялись отношения участников переписки, как социальное положение, культурный уровень влияли на личное отношение друг к другу, добавляет некоторые штрихи к личности обоих. Содержание, «обрамление» писем, лексические и синтаксические особенности, тон, стиль, степень откровенности позволяют восстановить в полноте и точности некоторые малоизвестные эпизоды в биографии писателя, истории литературы.

Знакомство Ивана Алексеевича Бунина и Марии Павловны Чеховой состоялось в Ялте, во время гастролей Художественного театра в апреле 1900 года [13, 233]. Иван Алексеевич, «воспитанный, остроумный, живой, весёлый человек», произвёл на сестру писателя очень приятное впечатление, был большим мастером стихотворных экспромтов, великолепно читал чеховские юмористические рассказы. Бунин ежедневно посещал дом Чехова, бывал в театре. Позже он вспоминал: «Мы с утра отправлялись в городской театр, ходили по сцене, где шли усиленные приготовления к спектаклю, затем всей компанией направлялись к Чехову, где проводили почти все свободное время <...> Приезжали и уезжали. Кончался один завтрак, подавался другой, Марья Павловна разрывалась на части, а Ольга

Леонардовна, как верная подруга или как будущая хозяйка дома, с засученными рукавами деятельно помогала по хозяйству <...> Словом – весна, море, веселье, молодость, поэзия, искусство – вот атмосфера, в которой мы в то время находились» [1, 191-192].

Встречался Бунин с Марией Павловной и в Москве, они сблизились, ценили взаимное расположение и дружбу. Мария Павловна пригласила Бунина в Ялту на зимние праздники, Чехову она написала 28 декабря: «Бунин приехал и остановился у нас внизу (в комнате цокольного этажа – Н. И.)» [14, 165], а Ольге Леонардовне пишет: «О Бунине расскажу по приезду. Он остановился у нас и состоит моим кавалером <...> Новый год я встречала у Елпатьевских с Буниным, и вчера опять была на костюмир<ованном> балу в Курзале – было ничего себе» [8, 52-53]. За те дни, что Иван Алексеевич прожил в Аутке, Мария Павловна с ним очень подружилась, он стал ее шутливо звать «Амаранта», а себя «Дон Зигзага», заимствуя эти имена из раннего рассказа Чехова «Жены артистов» [13, 235]. Возможно, Бунин выбрал звучное имя этого чеховского героя потому, что выступал тогда как поэт и беллетрист, жил материально очень стесненно, только на литературные заработки, питал нежные чувства к своей Амаранте, был дворянского происхождения. Эта литературная игра продолжалась и в переписке, когда после весело проведенных каникул Мария Павловна вернулась 12 января в Москву.

Планируя весенний приезд в Ялту, Мария Павловна 8 марта 1901 г. пишет Бунину: «23-го марта я уезжаю в Ялту, дорогой Иван Алексеевич. Я не могу теперь себе представить Ялты без Вас! С кем я буду гулять по набережной и читать по вечерам? Дон Зинзаги не будет? Это ужасно! Стало быть, Вам не надо теперь приезжать на север, ужасный север – холодный и мокрый. Приезжайте прямо в Ялту к пасхе, а оттуда мы вместе отплывем и поедem в Москву. Я думаю провести дома

и Фоминую. Антоша пишет, что в Крыму цветет уже миндаль и так тепло и хорошо, что не хочется сидеть в комнате и писать <...> Про себя расскажу Вам при свидании <...> Итак, скоро увидимся в Ялте, но надеюсь еще в Москве получить от Вас письмо непременно. Ваша М. Чехова» [9, к.87, е.х.49, л. 6].

Бунин в ответ 12 марта: «Милая и дорогая Амаранта, очень крепко целую Ваши ручки за ласку и приглашение <...> Не скрою, ей-Богу страшно хочется Вас видеть, видеть Ялту, Ант<она> Павл<овича>... потом плыть с Вами по морю и держать путь в Россию уж по нежной весне. Очень хорошо! Но... ей-Богу, не знаю... Одним словом, подумаю... Пока, в виду этого, не пишу Вам больше. Да и по правде сказать для письма нет новостей. Другое дело – для разговора. Чудесно бы поговорили с Вами, милая “Мафа” <...> Целую руку Вашу еще раз очень крепко. Ваш Ив. Бунин» [9, к.87, е.х.49, л. 8].

Чехов, узнав о приглашении Марией Павловной Бунина в Ялту, тоже его зазывает: «Итак, стало быть, позвольте на Страстной ждать Вас. Непременно, обязательно приезжайте, у нас будет очень много закусок, к тому же еще в Ялте такая теплынь теперь, столько цветов! Приезжайте, сделайте такую милость! Жениться я раздумал, не желаю, но всё же, если Вам покажется в Ялте скучно, то я, так и быть уж, пожалуй, женюсь <...> Итак, стало быть, ждем. Будьте здоровы. Ваш А. Чехов» [12, т. 9, с. 234-235]. И в этот же день Бунин из Одессы посылает Чехову телеграмму: «От души благодарю на днях буду Бунин» [9, к.37, е.х.54, л. 11].

Он приехал в Ялту к 1 апреля 1901 г. на Пасху вместе с А. И. Куприным и прожил у Чеховых до 14 апреля. Приехала и Ольга Леонардовна в Ялту, это было неожиданно для всех: для Евгении Яковлевны, матери писателя, не очень жалующей актрису, для подруги Маши, для Чехова, который сам собирался в Москву после Пасхи. Было шумно, весело,

но внутренне чувствовали какое-то напряжение. Ольга Леонардовна, видимо, надеялась, что Чехов, наконец, объяснится, «выскажется», но Чехов промолчал, и она уехала с Машей в Москву 14 апреля.

Бунин, видимо, чувствовал скрытое раздражение Марии Павловны, которая догадывалась, что что-то происходит между Чеховым и Книппер, он рассчитывал из Ялты плыть с Марией Павловной «по морю и держать путь в Россию уж по нежной весне», а она уехала в Москву с Книппер, и он вернулся в Одессу, а через неделю выехал в Огневку. И только 28 апреля написал Марии Павловне письмо: «Дорогая Амаранта, не припишите мое долгое молчание тому, что я не думал о Вас это время, – просто я жил в беспорядке. В Ялте вы все что-то были не в духе и, по правде сказать, мне жаль чего-то... эти полторы недели могли пройти лучше. Все же я опять с большой любовью вспоминаю Ялту и вас, и Книппиц, и “Антошу” и все, и вся. Напишите мне, пожалуйста, о себе побольше <...> Думаю, что летом увидимся и будем хорошо проводить время. Пока же крепко целую Вас – не сердитесь, милая, – и прошу передать то же самое дорогому Книппицу <...> Будьте здоровы, чудесная Мафочка! Ваш душой Ив. Бунин» [9, к.87, е.х.49, л. 14]. И, видимо, в ответ на неизвестное письмо-приглашение Марии Павловны в Ялту пишет 12 мая 1901 г. из Огневки: «Дорогой друг, от всей души хочется Вас видеть, но увы! – работать необходимо. С великим наслаждением поехал бы с Вами... Может быть, – даже почти наверное, – приеду в августе, – в начале. Только поедem ли мы в Гурзуф? Один скитаться по Ялте и Гурзуфу я не буду. Целую Ваши ручки и очень прошу написать мне. Ваш Ив. Бунин» [9, к.87, е.х.50, л. 9].

25 мая 1901 г. Чехов неожиданно для всех венчался в Москве с Ольгой Леонардовной Книппер. Мария Павловна писала Бунину из Ялты 6 июня 1901 г.: «Что Вам написать?

Дорогой Иван Алексеевич. Настроение убийственное, все время чувствую никчемность своего существования. Причина этому отчасти женитьба брата. Случилось это неожиданно. Я оставила брата в Москве совершенно больным. Ординатор Остроумова, выслушав его, нашел процесс и в другом легком, послал его на кумыс. 25 мая получаем телеграмму, что венчается... Я долго волновалась, все спрашивала себя: к чему Олечке понадобилась вся эта трепка для больного, да еще в Москве? Но, кажется, дело обошлось благополучно. Я получаю теперь от них хорошие письма. После кумыса молодые приедут в Ялту. Вот Ваш экспромт – “У Антоши в кабинете”¹⁹ – пожалуй, и пригодится... Конечно, боюсь, чтобы наши отношения с Книпшиц не изменились. Начала думать даже о своем замужестве и потому прошу Вас, Букишончик, найдите мне жениха побогаче и чтобы был щедрый. Писать неохота, а поговорила бы с Вами с большим удовольствием. Пишите Вы мне побольше. Скучаю очень по Антоше и по Олечке. Все время была в Ялте страшная жара, теперь идет дождь. Будьте здоровы и счастливы. Ваша М. Чехова» [10, к.3, е.х.12, л. 5].

Бунин 7 июля написал Марии Павловне письмо из Лукьяново: «Дорогая Марья Павловна, давно не писал Вам, но опять-таки вследствие скудости внешней жизни моей <...> Вас, милая и хорошая Амаранта, от всего сердца жалел, прочтя Ваше грустное письмо. Искал вам жениха – ничего подходящего – лето! Подождем зимы, которую я буду почти всю проводить в Москве <...> Когда-то мы увидимся? Верно, я не попаду в Ялту в августе. Значит – до сентября в Москве. А, ей-Богу, очень бы хотел видеть Вас, – побранили

¹⁹ Экспромт, насколько нам известно, не зафиксирован письменно. Но рифма позволяет его примерно восстановить: «У Антоши в кабинете / дети»... (Зарезвятся / будут бегать / будут ползать скоро дети»).

бы кого-нибудь, пожаловались друг другу... Прощайте, непременно напишите мне. Крепко и от всей души целую Ваши ручки. Ваш душой Ив. Бунин» [9, к.87, е.х.49, л. 20].

В Москве, куда Бунин вернулся во второй половине сентября, они продолжали встречаться.

В декабре в Крым Бунин не поехал, из Одессы 11 января 1902 г. написал Чехову: «Дорогой и глубокоуважаемый Антон Павлович! Как поживаете? Не писал Вам и Марье Павловне потому, что все собирался из Москвы прямо в Крым, но пришлось по делам снова ехать в Птб., а затем ехать сюда. Теперь сижу, прикованный к месту корректурой – выпускаю томик нов<ых> стих<отворений>, книжку рассказов и 2-ое изд. “Тайаваты”. Издает “Знание” <...> Напишите мне о себе – буду очень рад. Поклон Вашей матушке. Сердечно любящий Вас Бунин» [9, к.37, е.х.54, л. 18].

С художником П. А. Нилусом, намеревавшемся писать портрет Чехова, Бунин приехал в Ялту 2 апреля 1902 г., но 14 апреля в Ялту привезли больную Ольгу Леонардовну, сеансы были прекращены, и Бунин уехал в Москву и оттуда 7 мая в Огневку. Только в конце июня 1902 г. Бунин уехал в Одессу, однако 29 июля покинул ее по причине начавшейся там чумы, 30 июля он прибыл в Ялту и вечером гостил у М. П. Чеховой в Гурзуфе. 1 августа Бунин вновь был в Ялте, откуда на следующий день в 9 утра на пароходе «Новороссийск» отплыл в Севастополь, направляясь в Огневку.

Из Севастополя 2 августа Бунин написал Марии Павловне пронзительно-эмоциональное письмо: «Сижу на приморском бульваре в Севастополе, на скамеечке у самой воды, которая шумит и полощется, прямо против солнца, спускающегося к морю, против нестерпимо блестящей полосы по морю, в желтоватом вечернем освещении, обвеваемый ласковым ветром с моря. Второй день, т<о> е<сть> с самого отъезда из Гурзуфа, до физической боли

тоскую. Опять я в пути, в своем бесконечном пути, и так, как и вчера, и сегодня нет поблизости ни одного более или менее родного человека, хочется плакать от одиночества. Впрочем, этих близких людей у меня на всем свете не более десяти. Вы одна из них, и вчера я даже хотел снова проехать к Вам в Гурзуф провести вечер, так как было страшно одиноко, а мне так грустно за последнее время! Мафочка, крепко целую Ваши ручки, вспоминаю Вашу милую мазанку среди камней в Гурзуфе и прошу Вас немного пожалеть меня (четыре строки зачеркнуты карандашом, видимо, Марией Павловной – Н. И.) Ваш И. Бунин. Адрес – Лукьяново, Тульск<ой> губ<ернии>» [9, к.87, е.х.50, л. 3].

М. П. Чехова ответное письмо 5 сентября начинается поэтическими строками:

«Скалистый берег, бешеный прибой

И в шуме волн сверкающая пена...

Ты помнишь этот берег окаймленный

Его широкой снежною грядой?»

Дорогой Букишон, мне было очень грустно, когда Вы уехали, я стала усиленно работать и отгонять всякие несоответственные моему положению мысли. Письму очень обрадовалась. Конечно, приятно быть одной из десяти, но было бы еще приятнее соединить в себе якутку, татарку, сингалезку и пр. и быть единственной, но все от Бога! <...> Кончайте скорее Ваши дела и приезжайте, буду ждать Вас. М. Чехова» [10, к.3, е.х.12, л. 11].

Мария Павловна приводит в начале письма строки из бунинского стихотворения «Отрывок» («В окно я вижу груды облаков...», 1902) из сборника «Новые стихотворения», подаренного ей поэтом. Строки должны были напомнить о гурзуфском скалистом берегу, о времени, проведенном в небольшой татарской сакле, о чем-то дорогом для обоих, что было известно и понятно только им, что связало накрепко воспоминаниями.

Бунин Марии Павловне ответил из Огневки 11 августа 1902 г.: «Дорогая Марья Павловна, я так и знал, что Вы не поймете меня относительно “десяти”. Я говорил о близких людях, а не о женщинах, и напрасно поэтому Вы так ядовито вспоминаете мою фразу о сингалезках. Да, впрочем, в письме этого не объяснишь. В Ялту я, вероятно, уже не приеду раньше конца сентября – и писать надо, и маме нездоровится. Поэтому – до скорого свидания в Москве. Напишите, когда будете там. Я заверну туда скоро <...> Крепко целую Ваши ручки, дорогая моя, и прошу поклониться всем Вашим. Адрес мой прежний – Лукьяново, Тульск. губ. Эпиграфом снова был очень тронут. Ваш душой Ив. Бунин» [9, к.87, е.х.50, л. 5].

Бунин приехал в Москву в середине сентября 1902 г. и часто виделся с Марией Павловной, бывал в квартире, которую снимали вместе Ольгой Леонардовной. В письмах к Чехову Ольга Леонардовна часто упоминает имя Бунина среди гостей. Он был с Марией Павловной на бенефисе Шаляпина в литературной ложе, и в ресторане. Встречались и на заседаниях литературного кружка, литературных «Средах» в доме у Н. Д. Телешова, где проходили регулярные собрания литераторов, на которых читались и обсуждались новые произведения присутствующих.

23 декабря 1902 года Бунин присылает Марии Павловне, уехавшей в Ялту на зимние каникулы, открытку со своей фотографией (изд. К. Фишера, Москва) с надписью сверху на лицевой стороне: «Красив?.. Целую Ваши ручки, кланяюсь дорогому Ант<ону> Павл<овичу> и Евг<ению> Як<овлевне>, очень прошу напишите мне. Еду в Одессу с Найденовым: Софиевская, 5. 23 дек. 1902 г. Ваш И. Бунин» [9, к.87, е.х.50, л. 6].



По всей видимости, Бунин, хотя Чеховы его ждали, не планировал поездку в Ялту на то время, когда там будет Мария Павловна (11 января она уехала в Москву), потому фотографию отправил по почте.

В Одессе И. А. Бунин, С. А. Найденов и А. М. Федоров 28 и 29 декабря 1902 г. встречались с литературной общественностью, рассказывали о Горьком, Толстом и Чехове, в газете «Одесские новости» (№№ 5843 и 5844) 28 и 29 декабря появилась заметка К. И. Чуковского «Наши гости». Написана легко и интересно: «Мы, одесситы, ужасно напоминаем собою чеховских “сестер”. Все, что есть у нашей

интеллигенции свежего, оригинального, молодого, — все, что так или иначе всколыхнуло нашу обывательскую душу, — все это символизируется у нас огромным и не ясным словом: Москва. “В Москву, в Москву!” — ноем мы <...> Там настоящая, кипучая, интеллигентная жизнь, там люди создают, волнуются, работают, а до нас, как объедки с барского стола, доходят газетные заметки <...> И мы читаем эти заметочки, дышим их атмосферой — и ждем, терпеливо ждем <...> И вдруг, известие. “Оттуда”, “из настоящего места” прибыли “настоящие” люди, те самые, которые и делали это место настоящим. Имена этих людей — Бунин и Найденов. Нечего и говорить, что через 10 минут после этого известия — я уже сидел в их обществе и, захлебываясь, сыпал один за другим нескладные, жгучие, наивные вопросы <...> Первый вопрос, конечно, о Горьком, о его “Дне”. Что он? Как повлияли на него эти небывалые овации? Каково его собственное впечатление от исполнения?» [15, 288-289]. «Разговор коснулся Л. Н. Толстого. Лицо собеседника (Бунина – Н. И.) просияло. О! Толстой будет жить еще долго, это вне всяких сомнений. Недавно встретил д-ра Щуровского — и он сказал: в графе еще бездна пороку» [15, 290], поделился и «личным мнением о Толстом», сказал, что «не любит бывать у Толстого», рассказал о торопливой встрече с писателем в Москве в потемках.

На следующий день, 29 декабря, на замечание Чуковского о болезни Чехова Бунин сказал: «Нет, теперь ему значительно лучше. Я недавно читал письмо, которое он прислал своей сестре Марии Павловне – оно полно бодрости и веселья [16, 213-214]. Вообще о Чехове составилось совершенно неправильное представление как о холодном, наблюдающем, “постороннем” человеке, — это задушевнейшая, открытая натура, чуждая всякой лжи и притворства, артистически чуткая и восприимчивая <...> Слишком сложная натура для того, чтобы ее можно было

определить каким-нибудь одним словом. Его отношения к людям проникновенны и глубоки <...> он необычайно требователен и к себе и к другим, но все это тонет у него в художественной роскоши его большого характера, в его вдумчивой и нежной любви ко всякому проявлению жизни» [12, т.11, с. 418-419].

Газету «Одесские новости» с заметками Чуковского «Наши гости» читала и Мария Павловна, и Чехов, иронично отозвавшись в письме к Ольге Леонардовне 1 января 1903 году: «Бунин и Найденов теперь герои в Одессе. Их там на руках носят» [12, т.11, с. 111]. Возможно, Чехов устно бы высказал недовольство Бунину при встрече за его выступление в Одессе, он его терпеливо ждал. Е. П. Гославскому, писателю и драматургу, 10 января 1903 г. он пишет: «На днях в Ялте будет Бунин» [12, т.11, с. 120], с меньшей уверенностью и некоторой, как кажется, обидой 29 января пишет сестре: «Бунин и Найденов прославляются еще в Одессе, скоро, вероятно, приедут» [12, т. 11, с. 128], и уже с недоумением 16 февраля жене: «Бунин почему-то в Новочеркасске» [12, т. 11, с. 154]. Однако одесское выступление Чехов помнил. Когда однажды во время ночной прогулки по окрестностям Ялты Чехов грустно сказал Бунину: «Читать же меня будут все-таки только семь лет, а жить мне осталось и того меньше: шесть», закончил шуткой: «Не говорите только об этом одесским репортерам...» [3, 516].

М. П. Чехова 1 января 1903 года в ответ послала Бунину цветную открытку с изображением во весь рост улыбающейся фривольной декольтированной девицы, кокетливо выглядывающей из-за занавеса, и написала: «С Новым годом, милый Букишончик! Желаю Вам здоровья и счастья – если только оно не заключается в желании открыть зубоврачебный кабинет. Очень грустно, что Вы не приехали в Ялту. Вчера приятно встретили Нов <ый> г<од> у Татариновой. Пили шампанское. Merci за открытку. Вы знамениты, но зачем Вы

хотите увековечить и мое имя? См. “Од<есские> Нов<ости>”. Больше не буду давать Вам читать писем брата. Ну, до свидания, когда опять в Москву? Я выезжаю из Ялты 11-го января. Напишите мне в Ялту, еще успеете. Антоша жалеет, что Вы не приехали, ждет Вас все-таки. Целую Вас – Ваша М. Ч. Предайте мой привет Нилусу и Найденову» [10, к.3, е.х.12, л. 11].

Мария Павловна посылает не свою фотографию в ответ на полученную — открытку, видимо, была несколько уязвлена надписью – «Красив?... Целую Ваши ручки». Бунин красив, молод, ему 32 года, ей – 39. Она не считалась красавицей, была умна, симпатична, обаятельна, на 7 лет старше Бунина. Его ждали в Ялте, Мария Павловна, видимо, надеялась, что он будет состоять ее кавалером на новогодней вечеринке, как в 1901 году, ждал его и больной Чехов, но Бунин остался в Одессе.

Не обрадовал ее факт обнаружения Буниным чтения писем брата, о чем он открыто заявил в Одессе. Бунин ссылался на недавнее чтение письма Чехова к сестре, видимо, имея в виду последнее. Мария Павловна в открытке пишет о чтении писем Чехова своим приятелем. Вероятно, это был не единичный случай.

И в полном собрании сочинений и писем Чехова в комментариях к письму 1 января 1903 года к О. Л. Книппер-Чеховой [12, т. 11, с. 418-419], и в 1 томе Писем И. А. Бунина [4] даются сокращенные тексты и открытки, и выступления Бунина перед одесситами. Но данный факт с одной стороны, проливает свет на близость дружеских связей Бунина и Марии Павловны Чеховой, степень доверия, с другой – добавляет некоторые краски к личности писателя: желание Бунина перед одесским литературным окружением блеснуть приближенностью к чеховскому окружению и знанием того, что известно немногим.

Какие письмо или письма Чехова Марья Павловна в Москве могла показать Бунину? Скорее всего те, которые получила от него из Ялты. Чехов после пребывания в Москве с 14 октября по 27 ноября 1902 года вернулся в Крым. Оттуда он прислал сестре только три письма, абсолютно характерные для их переписки — краткие и почти неэмоциональные, деловые. Первое по дороге из Москвы: «Милая Маша, посылаю тебе доверенность. Нового ничего нет, все благополучно. Идет сильный дождь. Твой А. Чехов» [12, т.11, с.74]. Второе письмо 30 ноября из Ялты: «Милая Маша, я приехал. Все благополучно, мать здорова. В Ялте снег. Здесь Жорж (двоюродный брат Чехова – Н. И.), который будет в Ялте жить безвыездно, получая 1700 р. жалованья. Ты дала мамаше 15 рублей из санаторских, я взял их и сегодня внесу. От печей идет жар, и все-таки не тепло; в вашей квартире гораздо теплей. Пиши мне, не ленись. Поклонись Ване, Соне и Володе. Целую тебя и кланяюсь низко. Твой Antoine» [12, т.11, с. 76]. И последнее 10 декабря 1902 года, перед отъездом сестры в Ялту: «Милая Маша, сегодня, 10 дек<абря>, приходила г-жа Швабе, принесла матери шляпу. Д-р А<льтшуллер> устроил ее на квартире. В Ялте холодище, ветер. Железная дорога будет очень скоро, воды пока много, так как водопровод наш работает на одну только Верхнюю Аутку. Привези разных закусок, окорок, колбас, сосисок и всякой всячины. Возьми у Белова хрену в баночках, анчоусов, сельдей. На багаж можешь истратить хоть 10 целковых, за один провоз только. Портер везти в вагоне можно, а если возьмешь билет в спальном вагоне (это недорого, надо только заранее взять на Неглинном), то кондуктор вагонный поставит портер в прохладу. Возьми в спальном вагоне нижнее место — в мой счет, ихние родители за все заплотуют. Привези ниток для завязки, например, посылок — и потолще и потоньше. Сходи в о<бщест>во Wagonlit теперь же, не откладывая. Будь здорова, счастливого пути! Если Ваня

надумает приехать, то хорошо сделает; в его комнате внизу тепло. Сегодня получили посылку с крупой и туфлями, шла она полмесяца. Нового ничего нет. Журавли живут у бабушки. Тузик окривел, Каштан растолстел. Всего хорошего. Твой Антон» [12, т.11, с. 86-87]. Это письмо по сравнению с предыдущими более энергичное, радостное, наполнено предвкушением встречи с сестрой, изменений в одинокой ялтинской жизни. Ни в одном из писем Чехова к Марии Павловне нет какой-то личной или компрометирующей их обоих информации. Скорее всего, Бунин имел в виду последнее письмо от 10 декабря.

Неизвестно, как отнесся Чехов к факту чтения его писем, если и упрекнул сестру, то только устно. Мария Павловна же посчитала нужным попенять Бунину и написать ему об этом в поздравительной открытке. И становится понятным выбор сестры Чехова такой явно не новогодней открытки.

Этот факт не повлиял на развитие отношений Бунина и Марии Павловны, действительно, попасть из Одессы в Крым у него не получилось – заболел, а в начале февраля ему пришлось срочно уехать в Новочеркасск в связи с болезнью матери, и в Москву он приехал только в начале марта. 13 марта Бунин встречался с Марией Павловной, именно в этот день он оставил в ее альбоме, «афганской» тетради, хранящейся в доме Чехова в Ялте, запись:

««Агнесса, я люблю тебя!»

Иван Бунин

13 марта 1903 г.

Москва»[6,4126].

Скорее всего, именно в этот день у Бунина и М. П. Чеховой состоялось свидание и какое-то объяснение. Ольга Леонардовна утром 13 марта уехала в Троице-Сергиев монастырь, о чем сама писала Чехову, что уедет «к Троице, в Черниговский скит; там Алексеевы. Приведу себя немного в

порядок. Я в ужасном состоянии» [8,188]. Мария Павловна оставалась в их совместной квартире одна.

Почему в бунинской записи Мария Павловна именуется не Амарантой, а Агнессой? Видимо, для того, чтобы объяснить в любви, Бунин не хотел прибегать к их шутливой литературной игре. Он обращается к строке из стихотворения Генриха Гейне «Признание» (1859), к лучшему из написанного Гейне в этот период. Необыкновенно лиричное, певучее, простое и сосредоточенное на одном чувстве, одной эмоции – безответной любви к женщине, несущей душевную боль и страдание. Видимо, не случайно именно эти стихи привлекли внимание Бунина, они были созвучны его признаниям, переживаниям именно в этот период: «Легкою тростью я написал на песке:/ «Агнеса! / Я люблю тебя!» / Но злые волны плеснули / На нежное слово любви / И слово то стерли и смыли <...> Исполинским пером напишу/ На темном своде небесном: / «Агнеса! / Я люблю тебя!» / И каждую ночь будут в небе / Неугасимо гореть письма золотые, / И все поколения внуков и правнуков / Будут, ликуя, читать / Слова небесные: / «Агнеса! / Я люблю тебя!» [5, 368-369].

В биографии писателя важны все факты, которые в конце концов, складываясь в общую картину, позволяют понять многое. Как и то, почему Бунин перед смертью на книге «Сборник памяти Чехова», в которой была первая редакция воспоминаний о писателе, написал: «Написано горяча, плохо и кое-где совсем неверно, благодаря Марье Павловне, давшей мне, по мещанской стыдливости, это неверное. И. Б.» [7, 237]. Но это другая история.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин И. А. О Чехове. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М.: Худож. лит., 1967. С.169-250.

2. Бунин И. А. Памяти Чехова // Сб. т-ва «Знание» за 1904 год. Кн. третья. СПб., 1905. С. 235-254.
3. Бунин И. А. Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: ГИХЛ, 1960. С. 512-539.
4. Бунин И. А. Письма 1885–1904 годов. М.: ИМЛИ РАН, 2003. http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_1904_letters.shtml
5. Гейне Г. Признание. Сборник «Книга песен», пер. М. Л. Михайлова. Сочинения в 3 томах. / Под общей ред. Б. П. Козьмина. М.: ГИХЛ, 1958. Т.1. С.368-369.
6. ДМЧ (Дом-музей А. П. Чехова в Ялте).
7. Муромцева-Бунина В. Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. М.: Сов. писатель, 1989. – 507с.
8. О. Л. Книппер-Чехова – М. П. Чехова. Переписка / [подг. текста, сост. коммент. З. П. Удальцовой]. Т. 1: 1899 – 1927. М.: Новое лит. обозрение, 2016. – 734с.
9. ОР РГБ. Ф. 331.
10. ОР РГБ. Ф. 429.
11. Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер. Т. 1 (16 июня 1899 года – 13 апреля 1902 года). М.: Изд. дом «Искусство», 2004. – 464 с.
12. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 тт. М.: Наука. 1974–1983. Письма в 12 тт.
13. Чехова М. П. Из далёкого прошлого / Запись Н. А. Сысоева. М.: Гослитиздат, 1960. –272 с.
14. Чехова М. П. Письма к брату А. П. Чехову. М.: ГИХЛ. 1954. – 236 с.
15. Чуковский К. И. Наши гости. Собр. соч.: В 15 тт. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001-2009. Т.6. С. 288-291.
16. Хозяйка чеховского дома. Воспоминания и письма. Сост. и вступ. ст. С. Брагина. Симферополь: Изд-во «Крым», 1969. – 204 с.

**«ИЗ РОДА АЗРОВ»: «МИТИНА ЛЮБОВЬ»
И.А. БУНИНА В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ**

Карпачева Т.С.

*Кандидат филологических наук
МГПУ*

Финал повести И.А. Бунина «Митина любовь» – самоубийство главного героя – в осмыслении исследователей представляет собой весьма неясную и зачастую противоречивую картину. Чаще всего Митина трагедия определяется как победа «инстинкта», «пола» над любовью. Философ Ф.А. Степун, обратившийся к анализу повести еще в 1926 г., видит в ней «безысходную муку безликого пола, тяготеющую над ликом человеческой любви», «дьявольскую стихию пола», «музыку пола», которая «приводит Митю к греху и смерти» [18]. Главная причина самоубийства Мити, по определению Ф.А. Степуна, – «смертный грех предательства лика любимого человека безликому полу» [18]. Эту «безысходную муку» философ видит не только в Митиной, но и во «всякой человеческой любви» [18]. А.А. Волков считает, что «Митя гибнет из-за того, что силой своего чувства любви к Кате возвысился над этим низким уровнем, увидел, как пошлость <...> раззела человеческую душу, лишила человека высоких и чистых устремлений» [7, с. 293], однако здесь же утверждает и обратное: «сила его желания делается сильнее его любви, инстинкт требует удовлетворения во что бы то ни стало» [7, с. 289]; «сила чувственного влечения беспощадна, и он идет на поводу у ней» [7, с. 292]. Такой подход, закрепившийся в исследовательской литературе, отражен и в комментариях к повести в последнем, полном собрании сочинений Бунина в 13 т.: «...самоубийство героя становится для него единственным избавлением и от унижительной диктатуры пола, и от тривиальной обыденности жизни» [5, с. 478].

По логике исследователей, считающих, что «диктатура пола» погубила Митю, получается, что причиной самоубийства стала именно его измена, его связь с Аленкой, то есть, если говорить об эмоциональном переживании, подтолкнувшем к суициду, то чувство вины (по Степуну, «предательство лика любимого человека»). Однако читатель помнит, что смертоносным для героя стало именно Катин письмо, в котором она сообщает об отъезде с директором, значит, не чувство вины, а иное переживание – переживание потери любимого человека – приводит Митю к гибели.

В более поздних работах даются совсем оригинальные интерпретации. Так, у Л.А. Колобаевой «повесть рождает в итоге некое примиряющее чувство, в своем корне близкое к пушкинскому принятию мира и человеческого бытия» [10, с. 88]. Сравнение сюжета «Митиной любви» с пушкинским стихотворением «Я вас любил», в котором «"томление" ревности побеждается смиренным признанием права другого на свободный выбор» [10, с. 88], звучит по меньшей мере странно. Суицид – это как раз-таки, напротив, неприятие бытия, и никакого «смиренного признания» Катин выбор у Мити не вызывает, так что сюжет здесь именно антипушкинский: Митина любовь отныне не даст покоя Кате, она будет «тревожить» ее на протяжении всей жизни – Катя остается жить с мыслью о Митином самоубийстве. А один из современных молодых исследователей совсем безапелляционно заявляет: «Если погибает любовь, то и жизнь уже не нужна» [20]. Вызывает недоумение, насколько спокойно, как само собой разумеющееся, исследователи утверждают, что переживания из-за несчастной любви и измены являются вполне необходимым и достаточным обоснованием суицида. Если бы такая реакция была закономерна, то мир перестал бы существовать задолго до Бунина.

Пожалуй, лишь Л.А. Смирнова прочитывает повесть через призму сочувствия автора герою, указывает на его

«незащищенность, открытость» [17, с. 137] и выделяет «страдания героя» как главное содержание произведения [17, с. 133]. Единственный из всех исследователей, Л.А. Смирнова и в финале произведения, который она совершенно обоснованно называет страшным, а вовсе не «примиряющим», обращает внимание на «детское нетерпение» [17, с. 137] Мити.

На наш взгляд, суицидальный сюжет повести невозможно понять в отрыве от особенностей времени. Не секрет, что эпоха Серебряного века характеризуется всплеском суицидов и бесчисленным количеством суицидальных попыток, в том числе и в литературной среде. На эту проблему стали обращать внимание уже современники: самоубийства обсуждались как в публицистике, так и в научных трудах. Так, в 1913 г. вышло исследование врача-психиатра профессора И.А. Сикорского «Психологическая борьба с самоубийством в юные годы», где автор указывает на массовость суицидов и суицидальных попыток: «...самоубийство <...> стало обычным, повседневым явлением жизни, обратилось в очередную рубрику газетных хроник, как самое обыкновенное уличное событие, в котором внешность и порой сенсация поглощают собою человека, ставшего жертвой величайшего несчастья. Неудивительно, что при таком нездоровом настроении общества самый факт самоубийства совершается иногда без глубокой, свойственной ему, психологической мотивировки. Самоубийство наших дней получило в известной степени печать скорого, доступного, мало обдуманного приема – разрешать основные вопросы жизни и бытия. Опасность социального зла самоубийств усугубляется еще и тем, что оно охватило интеллигенцию страны в большей степени, чем другие классы, и нравственная инфекция, по этой причине, стала более интенсивной и злостной» [16, с. 3-4]. Итак, Сикорский отмечает распространенность и, как следствие, подражательность суицидов в 10-х гг. XX в. –

позже такое явление получило название «синдром Вертера». Как мы помним, «Вертером из Тамбова» называет Митю его приятель Протасов.

Пожалуй, без воспоминаний об «эпидемии самоубийств», о «моде» на самоубийства не обходятся ни одни мемуары об эпохе. Н.И. Петровская рассказывает о том, как они с Брюсовым несколько раз планировали совместное самоубийство. В 1906 г. Петровская сообщила Брюсову о своем желании совершить суицид, и тот просил ее найти второй револьвер для него, а в 1909 г. уже Брюсов предлагал ей совершить совместное самоубийство, но она отказалась, о чем, как отмечает в своих воспоминаниях, сильно сожалела [13, с. 466-467] (Петровская покончила с собой позже, в эмиграции, в 1928 г.). В.Ф. Ходасевич в очерке, посвященном своему другу, поэту Муни (С.В. Киссину), покончившему с собой в 1916 г., вспоминает случай и своего несостоявшегося самоубийства: «Однажды, осенью 1911 года, в дурную полосу жизни, я зашел к своему брату. Дома никого не было. Доставая коробочку с перьями, я выдвинул ящик письменного стола, и первое, что мне попало на глаза, был револьвер. Искушение было велико. Я, не отходя от стола, позвонил к Муни по телефону: / – Приезжай сейчас же. Буду ждать двадцать минут, больше не смогу. / Муни приехал» [19, с. 78-79]. Поэтесса и художница Серебряного века, постоянная участница собраний «Свободной эстетики», чьи мемуары вышли уже в XXI в., Н.Я. Серпинская также вспоминает о своих суицидальных настроениях, притом совершенно безосновательных, просто от внезапной «тоски», нахлынувшей в разгар ее первой, счастливой, любви [15, с. 82]. Краевед А.Ф. Родин, выпустивший книгу своих воспоминаний в 60-е гг. XX в., проблеме суицидов посвящает отдельную статью «Лицо дореволюционной молодежи»: «В <...> послереволюционные годы (1907-1910), <...> в России свирепствовала эпидемия самоубийств <...> Недавно поэтесса В.М. Инбер

вспоминала, как она в те годы писала стихи о том, как прекрасна смерть и как ей хотелось бы умереть, хотя ей, 18-летней, вовсе не хотелось помирать, но такова была мода» [14, с. 35-36]. В 10-е гг. XX в. на квартире А.Ф. Родина собирався кружок студенческой молодежи, который участники называли просто «Вечеринкой», где читали стихи, обсуждали различные философские, социальные и экономические вопросы, ставили спектакли, издавали рукописный журнал, спорили. В частности, на одном из собраний разгорелся жаркий спор: слабостью или геройством является самоубийство? Постоянной участницей этих собраний была поэтесса Н.Г. Львова, знакомая А.Ф. Родина по социал-демократическому союзу учащихся, в котором во время обучения в гимназии оба играли активную роль, а Львова даже была фигурантом политического процесса, но в силу несовершеннолетия была оправдана. Неизвестно, присутствовала ли поэтесса именно на том собрании кружка, когда обсуждалась тема самоубийства, но в ноябре 1913 г. она покончила с собой выстрелом из револьвера, предоставленного ей В.Я. Брюсовым, которого она любила. Гибель Львовой Родин видит вписанной в контекст времени: «...трагический случай <...> был отзвуком не только индивидуально сложившейся судьбы девушки, но и печальной действительности в упадническое десятилетие среди определенного слоя интеллигенции» [14, с. 49]. Показательно, что такое же наблюдение делает и современник Львовой в посвященном ее гибели некрологе: «Теперь уже не подлежит сомнению, что некоторая часть русской интеллигенции пережила недавно какой-то кратковременный период острого бессилия, сознающего себя и потому крайне болезненного, мечущегося из стороны в сторону и затем замирающего в созерцании своего отчаяния, своей гибели. Эти самоубийства под звуки шопеновского похоронного марша, эта эстетика слабости, беспомощности, тонких

страстей на пороге смерти, – все это в прошлом, но все это было явление групповое и характерное» [9, с. 340]. Самоубийство Львовой широко обсуждалось в прессе. Так, буквально на следующий день после трагедии в газете «Русское слово» была напечатана статья, иллюстрирующая подробности случившегося и заканчивающаяся словами сожаления о молодой, внезапно и бессмысленно оборвавшейся жизни талантливой девушки: «Вообще, ей как поэтессе предстояло хорошее будущее, если бы какая-то душевная драма не прервала ее жизни. В этом году Львова поступила на высшие курсы Полторацкой. Знакомым она говорила, что ее заветная мечта – учиться и учиться» [12, с. 7]. В номере «Русского слова», где подробно рассказывалось о самоубийстве Львовой, на той же странице, было еще два объявления о самоубийствах. Некрологи Львовой и другие статьи о суицидах были проникнуты состраданием, но все же такая волна суицидов неизбежно рождала и новую волну подражательности. Неудивительно, что таких «Вертеров» Серебряного века – юношей и девушек, совершавших «подражательные суициды», – было множество. И.А. Сикорский приводит истории пациентов, которых ему лично удалось спасти: студент, молодая учительница, которые, поддавшись веянию времени, воспринимали самоубийство как единственный способ решения проблем и как собственное неоспоримое «право». Показателен диалог между врачом и пациенткой – учительницей, совершившей суицидальную попытку:

- Разве я не имею права умереть?
 - Умереть – да, но убивать... Вы права не имеете.
 - Я себя убиваю, а не другого.
 - Вы убиваете человека, и пока я здесь, я не допущу вам довести убийство до конца, не стану вашим соучастником
- <...>
- Имею же я право себя убить?

– Но и я... также имею право и долг спасать, не различая одних спасаемых от других [16, с. 17].

Только после такого убеждения девушка позволила врачу оказать ей помощь. Сикорский считает разрушительной господствовавшую в то время идеологию абсолютизации субъективного «чувства истины», указывает на необходимость быть рядом с человеком, попавшим в беду, во избежание трагедии: «Современная ходячая идеология легко разрешает сомнения ссылкой на конечный авторитет личной совести ("как вам подскажет ваша совесть, так и поступайте"). <...> Участие и совет другого может разрешить сомнения (ума) и колебания (воли)» [16, с. 38]. Тем более выбор того или иного поступка – далеко не всегда результат взвешенного решения, в ряде случаев, особенно в состоянии стресса, это порыв, влияние минутного настроения, которое может привести к роковой ошибке.

Митя, герой повести И.А. Бунина, со своей любовью и своим страданием, оказывается абсолютно одинок. Мать, единственный близкий человек, кто чувствует, что с сыном что-то происходит, считает его вполне взрослым и полагает излишним задавать вопросы. Единственный совет, который она дает ему, – съездить к соседям Мещерским, где «полон дом невест». Староста понимает тоску барина по-своему и устраивает ему свидание с Аленкой. Здесь легко увидеть несоответствие авторского изображения героя и восприятия окружающих. Если все окружение Мити считает его «молодым барином», уже вполне взрослым мужчиной, то в видении автора Митя – еще ребенок, что показано даже в названии произведения. Ни разу в повести автор не называет Митю и Катю полными именами, а в словах Протасова «Чистые вы дети, прости Господи!» [6, с. 343] слышится прозрачный намек для внимательного читателя. Слово «чистые» может быть прочитано и как «настоящие», и как «невинные». В контексте дальнейшей речи Протасова

«чистые» должно иметь значение «настоящие», однако двойной смысл этого слова помогает понять авторское отношение к героям: «Митина любовь» – повесть о чистых, невинных, доверчивых и открытых детях, об их сломанных судьбах.

У Кати, как и у Мити, свой «милльон терзаний», хотя, в отличие от Мити, его возлюбленная практически совсем не удостоивается сочувствия исследователей. Так, по мнению А.А. Волкова, она «эгоистична», она «порождение среды, где все насквозь фальшиво, безжизненно» [7, с. 286]; исследователь не щадит ни Катю, ни Аленку: «Катя – это, в сущности, кукла, Аленка же – примитивное животное» [7, с. 291]. Даже Ф.А. Степун не проявляет сочувствия к Кате, называя ее «изломанной, кокетливой, поверхностной» [18]. Сложно согласиться с такой позицией, тем более зная, что прототипом героини, как известно, явилась возлюбленная самого автора В. Пашенко. Катя – не кукла и вовсе не эгоистична. Бунин любовно рисует ее заботу и внимание по отношению к своему возлюбленному: «он был растроган возвратившейся близостью Кати, ее заботливостью к нему, – она даже ходила с ним покупать дорожные ремни, точно она была его невеста или жена» [6, с. 343] Катя лишь подражает известным ей моделям поведения: спешащей походке какой-то, вероятно, светской дамы или актрисы, произносит где-то слышанные ею фразы: «Ну, целуй же меня!», «Ты любишь только мое тело, а не душу». Кате, как каждой девочке, хочется казаться взрослее, чем она есть, взрослее Мити, хочется «напустить на себя» видимость порочности, что так раздражает Митю, но и ему, и читателю очевидно, что это не более чем игра, свойственная юности, и эта игра вовсе не делает ее «куклой». Неспроста Бунин постоянно подчеркивает ее детские черты: «часто с детской доверчивостью брала Митю под руку» [6, с. 336]; «ее свежесть, молодость, где женственность еще мешалась с детскостью» [6, с. 345]. Катя –

обманутый ребенок, увлекшийся подражанием «взрослой жизни».

Подражательность характерна и для Мити: ему тоже хочется казаться взрослым, потому он и подстраивается под циничный тон старосты, как будто свидание с Аленкой, которое предлагает староста, – для него обычное дело: «Ну и что же <...> ну вот и устрой» [6, с. 368]. Подражательным является и суицид Мити. Показательно, что еще в первой части повести, до отъезда в деревню, он слышит романс на стихи Г. Гейне «Азр». Романс о дочери султана и невольнике был невероятно популярен в начале XX в., а особенно цитируемыми стали его последние строки:

Я из рода бедных азров,
Полюбив, мы умираем.

«Азры» – это арабское племя узритов, создавшее в VI-VIII вв. узритскую поэтическую школу, основной темой которой была романтическая любовь к единственной возлюбленной, с которой поэт никогда не может соединиться [см. об этом, напр.: 11]. Невольник из этого стихотворения стал своеобразным «Вертером» Серебряного века, а «азры» – архетипом, который был всем понятен. Эти же «азры» фигурируют, к примеру, и в стихотворении Брюсова «Я помню легкие пиластры», посвященном памяти Львовой, к гибели которой он имел непосредственное отношение. В качестве эпиграфа Брюсов выбрал ту же знаменитую строчку «Полюбив, мы умираем» по-немецки. В.Г. Шершеневич, вспоминая о самоубийстве Надежды Львовой, делает наблюдение, которое можно было бы отнести не только к ней, но и к целому поколению: «Львова была отравлена <...> образом "тех из рода азров", которые "полюбив, умирают"» [21, с. 470]. Шершеневич подобрал очень точное слово: и Митя тоже «отравлен» образом «тех из рода азров» и, отравленный, уезжает в деревню.

«Азры» в исполнении соседа «проводят» Митю и вместе с шуткой Протасова про «Вертера из Тамбова» становятся своеобразными предвестниками его гибели. Сосед Мити, студент, упражнявшийся в пении «с утра до вечера», заканчивает пение «восторженно-трагическим воплем» [6, с. 344], и, на наш взгляд, это слово подобрано неслучайно. «Восторженно-трагический вопль» студента и модное манерное чтение Катей стихов на экзамене – все это иллюстрирует тот накал страстей и эмоций, деланных и наигранных, который как характерную черту времени вспоминает впоследствии Ходасевич: «...История символизма превратилась в историю разбитых жизней» [19, с. 7]; «От каждого вступавшего в орден (а символизм в известном смысле был орденом) требовалось лишь непрерывное горение, движение – безразлично во имя чего. <...> Разрешалось быть одержимым чем угодно: требовалась лишь *полнота одержимости* (курсив авт.). Отсюда: лихорадочная погоня за эмоциями, безразлично за какими. Все "переживания" почитались благом, лишь бы их было много и они были сильны. <...> Непрестанное стремление перестраивать мысль, жизнь, отношения, самый даже обиход свой по императиву очередного "переживания" влекло символистов к непрерывному актерству перед самими собой – к *разыгрыванию* (курсив авт.) собственной жизни как бы на театре жгучих импровизаций. Знали, что играют, – но игра становилась жизнью. Расплаты были не театральные. "Истекаю клюквенным соком!" – кричал блоковский паяц. Но клюквенный сок иногда оказывался настоящей кровью. <...> Из каждой любви они обязаны были извлекать максимум эмоциональных возможностей. Каждая должна была, по их нравственно-эстетическому кодексу, быть роковой, вечной» [19, с. 10-11]. Хотя Митя и не принадлежит к литературно-богемной среде, более того, ненавидит ее и ревнует к ней Катю, он тоже формируется в эту эпоху, под

влиянием тех же настроений, читает газеты, ежедневно сообщающие о самоубийствах. Мите тоже начинает казаться, что, полюбив и потеряв любовь, непременно следует умереть. Как бы Бог ни подсказывал ему иное: «Колокола играли и звали, гумно впереди жарко блестело, дятел <...> быстро бежал вверх по корявому стволу липы <...> Все было, как бывало много, много раз в детстве, в отрочестве, и так живо вспомнилось все прелестное, беззаботное прежнее время, что вдруг явилась уверенность, что Бог милостив, что, может быть, можно прожить на свете и без Кати» [6, с. 372], – голос эпохи звучит для Мити настойчивее.

Проблема «подражания» моделям поведения, отраженным в искусстве, лишь в наше время стала осмысливаться специалистами в области суицидологии – мультидисциплинарной науки, в середине XX в. Оформившейся в отдельную область знаний: «Гете, опозитизировавший самоубийство как средство разрешения любовной драмы, не мог, естественно, предвидеть подобного воздействия своего произведения. Романтическая смерть в ситуации отвергнутой любви за два столетия превратилась в литературный штамп и стала моделью поведения в реальной жизни <...> Число жертв, усвоивших этот поведенческий шаблон и не выработавших к нему критического отношения, не уменьшается в наши дни, хотя большинство из них не знакомы с произведением Гете, а усвоили эту модель из других источников» [3, с. 64]. Интересно, что врачи призывают «на помощь» Н.В. Гоголя и апеллировавшего к нему А.Ф. Кони, также обеспокоенного излишней романтизацией суицида средствами искусства: «А.Ф. Кони, не разделяя упреков, которые делались Гете за его произведение и признавая "глубокий нравственный характер этого произведения <...>", вместе с тем указывал на то, что "не все пишущие держатся завета Гоголя о том, что "со словом нужно обращаться честно", имея в виду современную

ему литературу и кинематограф, представляющий "методологию преступлений и сцены самоубийств, действующих заразительно на молодое поколение"» [3, с. 65].

Художественные прозрения классиков зачастую предвосхищают научные открытия. Так и с повестью Бунина: фактически все описание жизни Мити в деревне, его бессонница, депрессия, мистические страхи (видение дьявола в саду), «моральное экспериментирование» с Аленкой – это все с гениальной точностью мастера художественного слова воспроизведенная predisпозиционная (предшествующая суициду) стадия суицидального поведения. В истории буниноведения, пожалуй, только Л.А. Смирнова замечает медленное «умирание» Мити, ибо суицид никогда (или почти никогда) не бывает внезапным. «Как только Митя убедился, что молчание Кати неслучайно, "он перестал следить за всеми теми переменами, что совершало вокруг него наступающее лето". Перестал замечать и близких, реагировать на окружающее. Это было уже как пресечение жизни, шаг к смерти» [17, с. 134], – наблюдает исследователь.

В «деревенском» сюжете повести ярко выражены и иные признаки, предвещающие трагедию, которые в точности подтверждаются научными исследованиями по проблеме суицидов как современников Бунина, так и позднейшими. И.А. Сикорский в числе потенциально опасных ситуаций отмечает даже мысли о самоубийстве: «самая мысль о суициде, как предполагаемом и возможном акте, особенно же, мысль, облеченная в конкретные формы места, времени, орудий, обстановки и пр., может стать роковой, подобно пробе стать для опыта у обрыва» [16, с. 7]. «Еще опаснее, – продолжает автор, – целые директивы, касающиеся самоубийства: например, план застрелиться или отравиться в таких-то и таких-то условиях, при наступлении того или иного момента, при той или иной неудаче, при

такой или иной безысходности» [16, с. 7]. Описанную профессором «директиву» ставит себе и Митя: «...твердо сказал вслух, на всю аллею: / – Если через неделю письма не будет, – застрелюсь!» [6, с. 364] На другой день Митя повторяет свою «директиву»: «"Застрелюсь" – подумал Митя твердо, глядя в книгу и ничего не видя» [6, с. 364]. Митя не просто размышляет о суициде, а произносит вслух, громко, «на всю аллею», то есть как бы дает обещание, которое, как человек, верный слову, в конце повести выполняет.

Основатель российской суицидологии А.Г. Амбрумова выделяет «астенизацию» и «постепенное снижение эффективности деятельности механизмов психологической защиты» суицидента и указывает на феномен «скованности воли» перед «ударами судьбы». «Тяжелые эмоциональные нагрузки, – отмечает исследователь, – воспринимаются как удары судьбы, противодействия которым быть не может» [1, с. 45-46]. Сравним это наблюдение ученого с описанием душевного состояния бунинского героя: «Опять мелькнула ужасавшая уже третий день мысль: "Что я делаю! Я с ума схожу!" Он чувствовал себя лунатиком, покоренным чьей-то посторонней волей, все быстрее и быстрее идущим к какой-то роковой, но неотразимо влекущей пропасти» [6, с. 374]. На пассивность и бессилие Мити, когда он не может противостоять идее старосты свести его с Аленкой, обращает внимание и Л.А. Смирнова: «Митя добровольно, как неотвратимое, принимает совершающееся с ним. В разговоре с циничным старостой, "торгующим" девками, он отвечает согласием "неожиданно для себя самого". А затем все пошло неостановимым и примитивным ходом, от которого Митя не хотел и не мог отстраниться» [17, с. 137].

Для классификации состояний, подобных тому, которое воспроизведено в повести Бунина, А.Г. Амбрумова вводит понятие «психалгии» – острой душевной боли (по аналогии с ностальгией) и отмечает ее как одну из

«суицидоопасных» «аффективных реакций» [4, с. 22]. Понятие психалгии определяется ученым следующим образом: это «ощущение "душевной боли", возникающей на высоких степенях интенсивности отрицательной эмоции», для психалгии характерен «поиск и переход к новым стратегиям поведения, направленным на избавление от страдания» [4, с. 24]. В сюжете с Аленкой как раз и показан переход к «новым стратегиям поведения», для того чтоб избавиться от «невыносимой душевной боли». Однако боль не исчезла, а после получения письма Кати, напротив, усилилась, и изображение собственно суицидального сюжета в точности соответствует научному пониманию поведения суицидента. Неспроста этот сюжет Бунин начинает с описания боли: «Она, эта боль, была так сильна, так нестерпима...». Митей движет не желание смерти, а лишь желание избавления от страданий: «...не думая, что он делает, не сознавая, что из всего этого выйдет, страстно желая только одного – хоть на минуту избавиться от нее и не попасть опять в тот ужасный мир, где он провел весь день и где он только что был в самом ужасном и отвратном из всех земных снов, он нашарил и отодвинул ящик ночного столика, поймал холодный и тяжелый ком револьвера и, глубоко и радостно вздохнув, раскрыл рот и с силой, с наслаждением выстрелил» [6, с. 384]. Здесь Бунин, опережая время, предвосхищает открытия в понимании суицида в психологии и психиатрии. Показательно, что даже в самом определении суицида, который на сегодняшний день используется большинством европейских специалистов в этой области (дефиниция была принята рабочей группой по профилактике самоубийств и суицидальных попыток регионального европейского офиса ВОЗ в 1986 г.), понятие смерти отсутствует: «Суицид – это действие с фатальным результатом, которое было намеренно начато и выполнено умершим в осознании и ожидании фатального результата,

посредством которого умерший реализовал желаемые изменения» [цит. по: 8, с. 9]. «Фатальные изменения», достижения которых желает суицидент, вовсе не означают смерть. Современные ученые приходят к выводу о том, что в большинстве случаев «лица, совершающие суицидальные действия, имеют двойственное отношение к смерти. Достаточно часто человек не хочет умирать, то есть не видит смерть как цель, но тем не менее желает прекратить воспринимать окружающую обстановку или определенным образом уйти из нее» [8, с. 8]. Так что то «наслаждение», которое возникает в конце описания суицидальных действий Мити, – это вовсе не «наслаждение» смертью, а наслаждение «найденным средством» избавления от страданий.

Существуют различные классификации суицидов, в том числе деление их на «монологические» и «диалогические». К первым А.Г. Амбрумова, в частности, относит самоубийство Цветаевой: в таких суицидах, по наблюдению ученого, «преобладает смысл самонаказания или отказа от жизни как полная капитуляция» [2, с. 17]. В «диалогических суицидах» суицидальные поступки адресованы «какому-нибудь конкретному лицу или общественному мнению. Они обычно имеют смысл протеста, призыва о помощи, избежания страдания» [2, с. 17] и «представляют собой аргумент в "диалоге" или конфликте суицидента с другим лицом, от которого суицидент хочет чего-либо добиться или что-нибудь ему доказать» [2, с. 17-18]. Самоубийство Мити, на наш взгляд, представляет собой пример именно «диалогического суицида»: Митя будто бы отвечает Кате, которая, сообщив ему в письме, что уезжает с директором театральной школы, запрещает писать ей. «Катя, что же это такое!» – восклицает Митя, и самоубийство является как бы аргументом в их диалоге.

Итак, Митя совершает «подражательный», «диалогический» суицид вследствие острой душевной боли –

«психалгии». Безусловно, финал повести трагичен, чего, к сожалению, не видят многие исследователи. Как многие юноши и девушки, его современники, Митя тоже отравлен образами «тех из рода азров», и его жизнь тоже увлекает и уносит эта волна самоубийств, охватившая целое поколение, но, в силу своей незащищенности, он не имеет сил ей сопротивляться.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амбрумова А.Г. Непатологические ситуационные реакции в суицидологической практике / Научные и организационные проблемы суицидологии. Сборник научных трудов. М., 1983. С. 40-52. С. 45-46.
2. Амбрумова А.Г. Психология самоубийства // Медицинская помощь, 1994, № 3. С. 15-19.
3. Амбрумова А.Г., Постовалова Л.И. Анализ предсмертных записок суицидентов // Научные и организационные проблемы суицидологии. Сборник научных трудов. М., 1983. С. 53-74.
4. Амбрумова А.Г., Тихоненко В.А. Суицид как феномен социально-психологической дезадаптации личности // Актуальные проблемы суицидологии. Труды НИИ Психиатрии, М., 1978. Т. 82. С. 7-28.
5. Бунин И.А. Полное собр. соч.: в 13 т. М., Воскресенье, 2006. Т. 4. Комментарии к повести «Митина любовь» И.И. Жукова. С. 476-482.
6. Бунин И.А. Митина любовь / Библиотека всемирной литературы. Сер. 3. Т. 140. С. 335-384.
7. Волков А.А. Проза Ивана Бунина. М., Московский рабочий, 1969. 448 с.
8. Говорин Н.В., Сахаров А.В. Суицидальное поведение: типология и факторная обусловленность. Чита, Читинская государственная медицинская академия, 2008. 178 с.

9. <Дерман А.Б.> Н. Львова. Старая сказка. Русское богатство, 1914, № 9. С. 340-342.
10. Колобаева Л.А. Тайна пушкинской «легкости» в прозе И.А. Бунина // Вестник МГУ. Сер. 9 «Филология», 1999, № 3. С. 77-89.
11. Любовная лирика классических поэтов Востока. Переводы с арабского, персидского, турецкого. Сост. и вст. Статья М. Курганцева. М., Правда, 1988.
- Электронный ресурс. Режим доступа:
<https://coollib.com/b/223967/read> Дата обращения:
25.05.2020.
12. Н.Б. Самоубийство поэтессы Надежды Львовой / Русское слово, 26 ноября 1913, № 272. С.7.
13. Петровская Н.И. Разбитое зеркало. Проза. Мемуары. Критика. Сост. М.В. Михайлова. М., Б.С.Г. – Пресс, 2014. 960 с.
14. Родин А.Ф. Лицо дореволюционной молодежи (1908-1913). // Из минувшего. Воспоминания педагога-краеведа. М., Просвещение, 1965. С. 35-49.
15. Серпинская Н.Я. Флирт с жизнью. Мемуары интеллигентки двух эпох. М., Молодая гвардия, 2003. 334 с.
16. Сикорский И.А. Психологическая борьба с самоубийством в юные годы. Киев, Типография т-ва И.Н. Кушнерев и К, 1913. 44 с.
17. Смирнова Л.А. Иван Алексеевич Бунин: жизнь и творчество. М., Просвещение, 1991. 192 с.
18. Степун Ф.А. Литературные заметки: И.А. Бунин (По поводу «Митиной любви») // Литература, 2001, № 42 (474). Электронный ресурс. Режим доступа:
<https://lit.lsept.ru/article.php?ID=200104203> Дата обращения:
25.05.2020.
19. Ходасевич В.Ф. Некрополь // Собрание сочинений в 4 т. М., Согласие, 1997. Т. 4. С. 7-184.
20. Чэнь Дайцай Тема любви и природы в повести «Митина любовь» / Электронный ресурс. Режим доступа:

https://cyberleninka.ru/viewer_images/16485685/f/1.png

Дата обращения: 25.05.2020.

21. Шершеневич В.Г. Великолепный очевидец. Поэтические воспоминания 1910-1925 / Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М., Московский рабочий, 1990. С. 417-646.

РОМАН И. А. БУНИНА «ЖИЗНЬ АРСЕНЬЕВА» И ЯПОНСКИЕ «ЭГОБЕЛЛЕТРИСТИКИ»: ПРОБЛЕМА НАЧАЛА И КОНЦА

*Кинуё Миягава
Доктор (PhD), Доцент
Университет Саппоро*

1. Введение

В романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева», где герой рассказывает о своей жизни от детства до юности, повествование ведется от первого лица. Здесь в какой-то степени отражена жизнь самого писателя, хотя произведение не считается автобиографическим. Возникает проблема художественного «я», которая в японской литературе является весьма актуальной темой для исследования, выдвигая идею об особом натуралистическом жанре в начале 20 века – «эгобеллетристике», «романе о себе». По поводу этого жанра до сих пор продолжается полемика, поскольку он глубоко связан с вечной проблемой художественного «я».

Для нас важно, что этот жанр родился на фоне, когда японская словесность встречалась с европейской литературой, в частности, русской. Что касается творчества Бунина, уже многими исследователями отмечено влияние на него восточной философии, включая буддизм. И в японских романах, и в произведениях Бунина можно найти моменты встреч разных культур. Сопоставление японских «эгобеллетристик» с романом Бунина откроет нам что-то новое даже без прямых влияний.

2. Тело и душа в японской повести

Как отметил известный японист Дональд Кин, японская натуралистическая литература стремится к изысканию собственного «я» [4: 221]. При этом «я» часто находили в личном любовном отношении, при этом была явно поднята

проблема души и тела. Эта особенность» обнаруживается в повести Таямы Катая «Футо» («Постель») (1907), которая положила начало жанру «эгобеллетристики».

В «Постели» герой-писатель, Токио, тайно влюбился в девушку-ученицу, Ёсико, а у неё появился молодой человек, и герой, поддерживая их отношения, волнуется за их развитие. Интересно, что, когда рассказывается о Ёсико с точки зрения Токио, несколько раз использовано выражение «дух и тело». Например, «огорчён, что серьёзно делал всё для её любви, потеряв её дух и тело, всю Ёсико из-за одного студента» [5: 90].

А собственное «я» героя, который говорит о духе и теле Ёсико, обнаружено в отношении к ее телу, а не к душе. В повести важную роль играет запах. Герой, осознав, что она принадлежит другому, вспоминает, когда однажды рассказывал Ёсико о «Фаусте» Тургенева, видел ее восторженную, блестящую, и тогда, приблизив свое лицо к книге, чувствует «невыразимый запах духов, запах тела, запах женщины...» [5: 10]. Еще в конце произведения, когда девушка уехала на родину с отцом, который не разрешил отношения с молодым человеком, оставшийся один писатель нюхает ленточку, которую она оставила, потом бросается в постель, где спала Ёсико, вдыхает запах её тела, и сердце героя «как-то взволновано запахом жира и пота милой женщины» [5: 104]. Когда он нюхал ее запах, «половая страсть и тоска, отчаяние сразу поразили сердце Токио» [5: 104]. Хотя встречается выражение «дух и тело» в отношении к Ёсико, собственное «я» героя с внутренним потрясением открывается именно тогда, когда обнаружено его физическое влечение к телу любимой женщины.

Как утверждают, противопоставление души телу – это продукт влияния христианства, запрет которого сняли в 1873 г. в Японии. Ученый Каратани Кодзин отмечает, что и без влияния европейской литературы в Японии писали о

физических отношениях, а не писали о нравственном страдании от них, чуждом японцам до влияния христианства [3: 107]. И в повести «Я», которое, как написано, сознает себя и отвечает за себя и воплощается в европейской литературе в женских образах Норы у Ибсена или Елены у Тургенева, противопоставлено христианскому учению. И подобное «Я» обнаружено в осознании своего «тела».

3. Душа и тело в «Жизни Арсеньева»

А в романе Бунина, где часто встречается выражение «душа и тело», в отличие от повести Таямы, оно относится к самому рассказчику. Влюблённость рассказчика, Алёши Арсеньева, в горничную соседа выражается как «настоящее помешательство, всецело поглощавшее все мои душевные и телесные силы» [1: 6, 143], а любовь к Лике, которой посвящена целая пятая книга романа, отняла у него «душевные и телесные силы» [1: 6, 184].

Проблема души и тела глубоко связана с важнейшей темой романа «начало и конец», с чего начинается роман. В начале романа рассказывается о начале жизни героя, но при этом, рассказчик, выражает сомнение в существовании начала и конца, что является характерным для Бунина: «У нас нет чувства своего начала и конца. И очень жаль, что мне сказали, когда я родился. Если бы не сказали, я бы теперь и понятия не имел о своем возрасте, — тем более что я еще совсем не ощущаю его бремени, — и, значит был бы избавлен от мысли, что мне будто бы полагается лет через десять или двадцать умереть. А родись я и живи на необитаемом острове, я бы даже и о самом существовании смерти не подозревал» [1: 6, 7]. Можно найти такую же мысль о начале и конце в рассказе «Ночь», где рассказывается об «образной Памяти», способности чувствовать все времена всех народов мира.

А как проблема души и тела относится к теме начала и конца? Обратим внимание на часть, где рассказчик

рассказывает о смерти сестры: «я вдруг понял, что и я смертен, (...) и что вообще всё земное, всё живое, вещественное, телесное, непременно подлежит гибели, тленью (...) [1: 6, 44]. Тело утверждает существование начала и конца. Между тем, рассказчик с сильным воображением способен ощущать «связь с былым, далеким, общим, всегда расширяющим нашу душу, наше личное существование, напоминающим нашу причастность к этому общему» [1: 6, 56]. Душа и личное существование расширяются вне времени, а эта душа представляется как образное чувство, прямо связанное с телом, она не противоположена телу. Душа с физическим образным чувством способна осознать что-то без начала и конца.

Характерен и конец романа, где Алёша рассказывает о смерти Лики после разлуки и видит ее во сне. Представлен образ Лики во сне следующим образом: «Ей было столько же лет, как тогда, в пору нашей общей жизни и общей молодости, но в лице её уже была прелесть увядшей красоты. Она была худа, на ней было что-то похожее на траур. Я видел ее смутно, но с такой силой любви, радости, с такой телесной и душевной близостью, которой не испытывал ни к кому никогда» [1: 6, 288]. Хотя она умерла молодой, ее образ сразу включает в себе признаки разных этапов в жизни: молодость, возраст увядания, смерть (траур), и он видел ее с «телесной и душевной близостью». Здесь обнаружена чувственная образность, единство души и тела, что преодолевает принцип начала и конца.

«Я» у Бунина представляется как личность, способная «особенно сильно чувствовать не только свое время, но и чужое, прошлое, не только свою страну, свое племя, но и другие, чужие, не только самого себя, но и прочих, – то есть, как принято говорить, способность перевоплощения» [1: 5, 302], как написано в «Ночи». Одно тело смертно, а у души с образной физической чувственностью нет начала и конца.

Таким образом, там, где утверждается идея отсутствия начала и конца, тело и душа соединяются в образной чувственности.

4. Вопрос о времени

У Бунина даже историческое событие воспринимается в собственной чувственности. В конце четвёртой книги романа рассказчик, уже в эмиграции во Франции, рассказывает о кончине Великого князя Николая Николаевича (Младшего), которого, проводящего траурный поезд своего отца, видел еще в Орле, когда его любовь с Ликой начиналась. Узнав о его смерти, рассказчик опустил лист французской газеты, почувствовал «конец» [1: 6, 186]. А важно, что этот «конец» представляется не как объективно-историческое, а субъективно-личное событие для рассказчика: «Я долго и напряженно следил за ним по газетам и все смотрел с своей горы на тот дальний горбатый мыс, где все время чувствовалось его присутствие. Теперь этому присутствию конец» [1: 6, 186]. Именно поэтому даже это объективно-историческое событие рассказчик старается понять на фоне непостижимого: «Это непостижимо странно – встретиться всего два раза в жизни и оба раза в сообществе смерти. Да и все непостижимо. Неужели это солнце, что так ослепительно блещет сейчас и погружает вон те солнечно-мглистые горы в равнодушно-счастливые сны о всех временах и народах, некогда виденных ими, ужели это то же самое солнце, что светило нам с ним некогда?» [1: 6, 187]. Начало и конец, которые постоянно повторяются, противоположены вечности чувственно-образной сфере.

В этом отношении интересно сопоставить текст Бунина с началом одной «эгобеллетристики» японского писателя Дадзай Осаму, «Омоидэ» («Воспоминания») (1933). Роман начинается повествованием о самых ранних днях жизни рассказчика следующим образом:

Спускались сумерки, я стоял рядом с тётей в воротах дома. (...) И сейчас помню, какая мертвая тишина стояла тогда на полутемных улицах. «Ушел сын неба», — объяснила мне тетя и добавила: «Живое божество». Кажется, заинтересовавшись, я прошептал: «Живое божество». А потом сказал что-то непочтительное. Она пожурила меня, мол, так говорить нельзя, надо было сказать «ушел». Я все хорошо понимал, но рассмешил тетю, нарочно спросив у нее: «А ушел куда?»

Родился я летом 1909 года, то есть, когда умер великий император, мне было чуть больше четырёх. Помоему, именно тогда тетя водила меня в дом родни, в деревню приблизительно в двух ри от нашей, и там я увидел водопад, который никогда не забуду. Водопад был в горах совсем недалеко от деревни. Широкий поток воды ниспадал белыми пенящимися струями с поросшего голубым мхом обрыва. [2]

Здесь смерть императора и рождение рассказчика совмещается с описанием природы. Конец и начало в личном и историческом времени как будто сливаются в вечное течение, которое будет в памяти рассказчика. В отличие от Бунина, физическое время и вечность не противоположены друг другу. Единство времени и вечности, души и тела характерно для японской литературы и до этого. А для Бунина чувствовать вечное — это «способность перевоплощения», данная не всем. Возможность «перевоплощения», что является буддийским понятием, дано тем, кто открыл эту мысль. Именно поэтому причастность к вечности противопоставлена привычному понятию времени.

4. Заключение

В произведениях и Бунина, и японских писателей присутствуют подобные выражения, мотивы. Но новое

становится главной темой для каждого. Японцам христианство открыло тему разделения тела и души, а у Бунина знакомство с буддизмом могло открыть тему отсутствия начала и конца, слияния тела и души, иначе говоря, приобщение к вечности происходит в особом чувственном единстве тела и души. Сфера «я» – сложный вечный вопрос, и при этом можно сказать, что приобщение к чужой культуре открывает новый для писателей аспект этого вопроса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин И. А. Собрание сочинений в десяти томах. М.: «Художественная литература», 1965-1966.
2. Дадзай Осаму Воспоминания.
<https://litresp.ru/chitat/ru/Д/dadzaj-osamu/izbrannie-proizvedeniya/2> (Дата обращения: 5. 4. 2020)
3. Каратани Кодзин Нихин киндай бунгаку но кигэн. Токио: Иванами-сётэн, 2008.
4. Кин Дональд Dawn to the West: Japanese Literature in the Modern Era, New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1984.
5. Таяма Катай Футон // Футон, Иппэйсоцу. Токио: Иванами-сётэн. 2018. С. 5-104.

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ АЛЛЮЗИИ В ПОЭМЕ И.А. БУНИНА «ЛИСТОПАД»

Киричук Е.В.

*Доктор филологических наук, доцент, профессор
ФГБОУ ВО «Омский университет им. Ф.М. Достоевского»*

Пейзажная лирика И.А. Бунина представлена ранней поэмой «Листопад», которая дала название одноименному сборнику стихов 1900 года. С. Глаголь в рецензии на эту книгу от 1901 года назвал И.А. Бунина «поэтом русского пейзажа» (1). Но его лирика имела свои поэтические особенности, связанные с панорамной, метафизической характеристикой бунинского пейзажа. «В этом заложена основа стилистического расхождения Бунина с символистами, для которых вещь, подробность, деталь не были самодостаточны и были именно иносказаниями. В этом отчасти кроется причина обвинений Бунина в «прозаизме» ... Метафора – всегда повтор, удвоение, бунинская же поэтика, необычно бедная на любые повторы, ориентирована на единичное точное определение. Ее основу составляют и метафорическая зоркость, и метонимические (точнее, паратактические) сцепления, но выдвижение на первый план именно самодостаточной вещи, «перечислительности», метонимичности придает его стихам своеобразный прозаический ореол».(2)

Лирические образы «Листопада» создают картину смены времен года, перехода от осени к зиме. Поэт не довольствуется только описанием осеннего ландшафта, он использует прием двойного, дублированного пространства, создающего эффект метонимического переноса. Природные явления получают сказочную характеристику, в которой доминирует мифологический антропоморфизм. Осень становится «тихою **вдовой**», вступающей в свои владения – в «лес, точно **терем** расписной». Вдова – Осень в первой части

поэмы еще пребывает в свете солнечных лучей, солнце, свет, яркие краски дня подчеркивает дважды повторяющаяся рефреном строка «лес, точно терем расписной»:

«Лес, точно **терем** расписной,
Лиловый, золотой, багряный,
Веселой, пестрою стеной
Стоит над светлою поляной» – в начале и
«Лес, точно терем расписной,
Лиловый, золотой, багряный,
Стоит над солнечной поляной,

Завороженный тишиной» (4) в конце картины еще гармоничного осеннего пейзажа. Но в этой гармонии уже звучит предупреждение о подступающей угрозе: осень – вдова, мотылек, играющий в солнечном свете – последний, молчание леса – мертвое. Очевидно, что Осень – вдова дополняется образом солнца, еще ласкового солнечного света, но его тепло недолговечно, скоро оно будет утрачено и осень как протагонист лироэпического текста есть предчувствие этой утраты – вдова. Трагический сюжет поэмы определяется как смена дня – носителя последних знаков солнечного лета и ночи как события, означающего превращение лесного пространства из живого в мертвое. Переход из живого в неживое в мифологическом сознании неизбежно приводит к палингенезии – восстановлению жизненных форм.

Поэма логически разделена на три части: день – солнечная осень, ночь – время «мертвого сна» и «жутких чудес»: «О, мертвый сон осенней ночи! О, жуткий час ночных чудес!» (4), наступление зимы – разрушение старого терема и ожидание пробуждения. Образ живого, солнечного, летнего леса в этом произведении отсутствует, в отличие от таких стихов И.А. Бунина как «Сказка» и «Детство».

В пейзажные описания ночи или осеннего туманного и холодного дня вплетаются образы теперь уже зооморфной природы (сова, волки, охотничьи псы, следующие за туриным

рогом). Туман, запах гнилой листвы, ледяной дождь меняют солнечное пространство на немоту и тишину ночи, где царит уже месяц: «И месяц медленно встает.

Все тени сделал он короче,
Прозрачный дым навел на лес
И вот уж смотрит прямо в очи
С туманной высоты небес» (4).

Осень еще не покинула лес – терем, она еще противостоит ночи и холоду:

«Но Осень затаит глубоко
Все, что она пережила
В немую ночь, и одиноко
Запрется в тереме своем:
Пусть бор бушует под дождем,
Пусть мрачны и ненастны ночи
**И на поляне волчьи очи
Зеленым светятся огнем!**

Лес, точно терем без призора» (4).

Цветовая палитра также изменилась: яркие краски лиловая, золотая, багряная исчезают, сентябрь снимает листву с деревьев и оставляет бледные, прозрачные, дымные тона. «Долгое ненастье» означает тайные, невидимые человеку боренья Осени, которая уже видит наступающие знаки зимы – «земля в морозном серебре».

В славянском календаре на древнерусском и славянском языках следующий за сентябрем месяц октябрь назван «листопад», а народное название его – «листобой». Переход от осени к зиме мыслился в славянской мифологии как расторжение брачного союза солнца и месяца. По А.Н. Афанасьеву: «Олицетворяя солнце в женском образе, русское поверье говорит, что в декабре месяце, при повороте на лето, оно наряжается в праздничный сарафан и кокошник и едет в теплые страны; а на Иванов день (24 июня) Солнце выезжает из своего чертога на встречу к своему супругу Месяцу, пляшет

и рассыпает по небу огненные лучи: этот день полного развития творческих сил летней природы представляется как бы днем брачного союза между Солнцем и Месяцем» (5, С. 76-77). Календарные рамки в поэме выбраны как время осеннего равноденствия, но конфликт дня и ночи, как антитетическое значение образов солнца и месяца прослеживается в сюжете наступления Осени и затем разрушения ее расписного терема. Мифологическая семантика Осени – вдовы, которая отправляется в теплые края, покидая свой опустевший терем, становится частью метонимической характеристики ландшафтного образа «опустевшего терема», т. е. погибающей живой природы, демонстрацией солнце–ворот. «По народному поверью, Солнце и Месяц с первых морозных дней (с началом зимы, убивающей земное плодородие и, так сказать, расторгающей брачный союз солнца) расходятся в разные стороны и с той поры не встречаются друг с другом до самой весны; Солнце не знает, где живет и что делает Месяц, а он ничего не ведает про Солнце» (5, С.77).

«Земля в морозном серебре,
И в горностаевом шугае,
Умывши бледное лицо,
Последний день в лесу встречая,
Выходит Осень на крыльцо.
Двор пуст и холоден. В ворота,
Среди двух высохших осин,
Видна ей синева долин
И ширь пустынного болота,
Дорога на далекий юг:
Туда от зимних бурь и выюг,
От зимней стужи и метели
Давно уж птицы улетели;
Туда и Осень поутру
Свой одинокий путь направит

И навсегда в пустом бору
Раскрытый **терем** свой оставит» (4).

Сказочная картина печального и одинокого пути, необходимости оставить свой дом – терем усилена введением женского образа Осени, собирающейся в дальнюю дорогу. Она умывает «бледное лицо», выходит на крыльцо в горностаевом шугае, видит вокруг себя пустое пространство – листопад окончен, время Осени прошло. Недаром поэт выбирает для характеристики центрального образа своей поэмы архаические лексические единицы: шугай, терем, листопад. Шугай – старинная русская национальная женская одежда. Единственная приталенная женская одежда в допетровской России. «Шугай имел вид кофты с отрезной по талии спинкой. В передней части шугая был диагональный разрез. Сзади нижняя часть шугая (баска) от талии была собрана в пышные сборки. Шугай имел длину до бедер. Длинные сужающиеся рукава собирались от кисти руки до локтя в мелкие складки, мог иметь меховой воротник или меховую опушку» (6, С.61).



(Андрей Рябушкин. «Воскресный день». 1889)

Терем – лирический образ сказочной семантики, связывающий пространство леса с дублирующим его образом мифа о смене времен года как вечном космогоническом круговороте. «Слово «терем» происходит от греческого *τέρεμνον*, *τέραμνον* («теремнон»), что значит «дом, жилище». Любопытна связь с кыпчакским *tärmä* «женский покой», монгольским *terme*, калмыцким *termə* «стена, решётка стены» (7). На Руси слово приобрело двоякое значение: «тюрьма» и «терем». Под понятием «женский терем» изначально подразумевалась женская половина дома, которая служила как для защиты женщин от разнузданного поведения мужчин в семье, так и для того, чтобы отгородить морально неустойчивых представительниц слабого пола от внешнего мира. Женская природа образа Осени соотносится с такой семантикой, как и с мифом о расторжении брака Солнца и Месяца и превращении ее во вдову. Но в сфере мифа любое событие обратимо, даже гибель. В третьей части поэмы мы видим вторжение зимы.

«Прости же, лес! Прости, прощай,
День будет ласковый, хороший,
И скоро мягкою порошей
Засеребрится мертвый край.
Как будут странны в этот белый
Пустынный и холодный день
И бор, и терем опустелый,
И крыши тихих деревень,
И небеса, и без границы
В них уходящие поля!
Как будут рады соболя,
И горностаи, и кунницы,
Резвясь и греясь на бегу
В сугробах мягких на лугу!
**А там, как буйный пляс шамана,
Ворвутся в голую тайгу**

**Ветры из тундры, с океана,
Гудя в крутящемся снегу
И завывая в поле зверем.
Они разрушат старый терем,
Оставят колья и потом
На этом острове пустом
Повесят инеи сквозные,
И будут в небе голубом
Сиять чертоги ледяные
И хрусталем и серебром.
А в ночь, меж белых их разводов,
Взойдут огни небесных сводов,
Заблещет звездный щит Стожар —
В тот час, когда среди молчанья
Морозный светится пожар,
Расцвет полярного сиянья (4).**

«Мертвый край», «опустелый терем», «старый терем» как «пустой остров» – метонимическое обозначение утраты жизненной силы, торжества северного «ветра – зверя» из тундры, с океана. Ветер с севера означен мистической лексикой «шаманского пляса» среди голой тайги, благодаря которому вместо расписного терема возникают «ледяные чертоги». Но завершается метаморфоза восходом «звездного щита Стожар».

Созвездие Стожары или Плеяды очень хорошо видно на ночном небе зимой в северном полушарии и летом в южном. Старинное славянское название – Стожары или Волосожа-ры; древнерусское – Волосыни; в Библии и Торе – Кима. У древних греков и римлян восхождение Плеяд поутру до восхода солнца означало возвращение весны. Действительно, Плеяды служили календарным ориентиром для полевых работ и в Европе с марта по октябрь, а также их появление на небе после осеннего равноденствия связывали с культом мертвых и поминовением усопших. Таким образом, символ звездного

щита Стожар становится знаком возможного преобразования, возвращения Солнца и жизни в мертвое, заснеженное пространство леса. Оксюморон «морозный пожар», «расцвет полярного сиянья» также отсылает к образу Солнца, огненная стихия которого хранит лес. Понятие «лес» утрачивает смысл только ландшафтной характеристики и получает значение словообраза. Эта семантика поливалентна, в сказочном, лироэпическом сюжете поэмы лес – это дом осени; в тотальном качестве – природа, живой космос; в мифологическом контексте – поле антагонизма живого и неживого, воплощающего вечный закон обратимости. Словообраз «лес», а путем метонимического переноса также терем, осень, листопад, позволяет понять поэму как систему мифологических аллюзий, вводящих метатекстуальные нарративы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глаголь С. Поэт русского пейзажа. Рецензия на книгу: Бунин И. А. Листопад: Стихотворения. М., 1901 // Курьер. – 1901. – 14 ноября, № 315
2. Двинятина Т.М. «Осенняя поэма» «Листопад» и эстетика И. А. Бунина 1900–1920-х годов. URL: www.philology.nsc.ru/journals/spj/pdf/2014_2_Dvinyatina
3. Двинятина Т.М. «Осенняя поэма» «Листопад» и эстетические основы поэтического мира И. А. Бунина // Сибирский филологический журнал. – 2014. – № 2. – С. 53-60.
4. Бунин И.А. Листопад. URL: <https://ilibrary.ru/text/1489/p.1/index.html>
5. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. Том 1, издание К. Солдатенкова, М., 1865. – С. 76-77
6. Киреева Е. В. История костюма. Европейский костюм от античности до XX века. Москва. Просвещение. 1976 – С.61
7. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4-х т.: Пер. с нем. – Russisches etymologisches Wörterbuch / Перевод и дополнения О. Н. Трубачёва. – 4-е изд., стереотип. – М.: Астрель – АСТ, 2004. – Т. 4. – 860 с.

ПОЗДНИЙ ГЕОРГИЙ АДАМОВИЧ О БУНИНЕ

Кормилов С.И.

*Доктор филологических наук, профессор
Московский государственный университет имени
М.В. Ломоносова*

Г.П. Струве в первой истории русской эмигрантской литературы (1956) писал: «Совсем недавно ушел от нас И.А. Бунин, главная гордость зарубежной литературы. <...> Смерть Бунина был воспринята символически, как конец зарубежной литературы» [8: 21]. Действительно, доживали свои последние годы крупнейшие представители первой волны литературной эмиграции А.М. Ремизов и Г.В. Иванов, Набоков стал американским писателем, а вторая волна эмиграции была несопоставима с первой. Естественно, итоги подводил и Г.В. Адамович (1892–1972), который, согласно напоминанию О.А. Коростелева, «создал себе репутацию «первого критика эмиграции», как его называли Бунин, Георгий Иванов, Юрий Иваск и многие другие современники<...>» [2 : 5]. Первым не литературоведческим, а литературно-критическим обобщением пути, пройденного писателями-эмигрантами первой волны, стала его книга «Одиночество и свобода» (1955), где большинству из них отведено по одной главе, две главы объединяют по два и три имени (Вячеслав Иванов и Лев Шестов; Поплавский, Штейгер, Фельзен) и только одному Бунину посвящены целых четыре. «Бунин у нас, в нашей литературе, – писал Адамович в основной из четырех, названной фамилией писателя, – последний бесспорный, несомненный представитель эпохи, которую мы не напрасно называем классической<...>» [3 : 38]. Это относится и больше чем к литературе: в Бунине как личности обнаруживалась «частица лучшего, что в России было. В последний раз была возможность подышать воздухом,

в котором расцвело все, бывшее славой, оправданием, а может быть, даже и сущностью России» [3 : 39].

В свой поздний период Адамович не останавливается на разборе отдельных бунинских произведений или, тем более, их частей, как было, например, в рецензии на XXXVII книгу (1928) журнала «Современные записки» с третьей частью «Жизни Арсеньева», где герой уже юноша, а не ребенок. Вспомнив первые две, критик отлично понял, что «эти прекрасные, иногда необыкновенно прекрасные главы представляют собой «плач об исчезнувшей России» – гораздо больше, чем биографию какого-то мальчика» [2 : 128]. Вообще, как отмечал Адамович, фабулу у Бунина передать легко. «Содержание передать очень трудно. В основе этого содержания, объединяющего все, что Буниным написано, лежит вечный общечеловеческий вопрос: кто я? откуда я вышел? куда я иду?» [3 : 39]. Здесь «я» – именно общечеловеческое, но и неотрывное от России: «Бунин, так кровно связанный с родиной, <...> свой долг любви и верности исполнил». Он «немало “покритиковал” в свое время старую русскую жизнь, а вот когда пришел час проститься с ней, нашел для нее только добрые слова <...>» [2 : 129]. В «Одиночестве и свободе» это фигура уникальная: «<...> книги Бунина в целом напоминают ряд зеркал, в которых Россия отразилась со всем тем, чего никто другой из наших новых художников в ней не подметил и не уловил» [3 : 46].

Поздний Адамович характеризует его личность и творчество вообще, но с совершенно конкретными аргументами. В книге «Комментарии» (1967) он оговорил: «Огромные достоинства бунинских писаний очевидны. Ни к чему, значит, повторять то, что о них уже много раз было сказано» [1 : 499]. Правда, сам неоднократно повторял им же сказанное, но немногие произведения называл редко (в большой статье «Бунин» это «Жизнь Арсеньева», рассказы «Богиня Разума», «Музыка», «Солнечный удар», «Косцы»,

«Иуда», «Бернар», цикл «Темные аллеи», повести «Деревня» и «Суходол», «Митина любовь», очерк “Notre Dame de la Garde”) и не анализировал, в лучшем случае цитировал или выделял психологически особенно острый эпизод: автор заставил Митю, отчаявшегося из-за несчастной любви, «накануне самоубийства согрешить с деревенской бабой – редкий образец непогрешимого художественного чутья, мастерский поворот в сторону спасительного лона матери-природы чуть ли не в последнюю минуту» [3 : 44]. Бунин не разделяет человека и природу. «Человек у него представляет собой острие, а природа представляет собой основание одной и той же сущности» [3 : 41]. Собственные образы Адамовича, начинавшего как поэт, могут быть точнее литературоведческих терминов, которых он избегает.

В целом творчество этого художника оценивается очень высоко: «Бунинские писания удивляют и почти что ослепляют ровным, сильным, ни на минуту не меркнувшим блеском» [3 : 37]. Однако блеск не совсем ровный, не везде одинаковый. В «Комментариях» критик признавался: «<...> я любил и люблю Бунина, но <...> далеко не так безоговорочно, как могло бы показаться по некоторым моим писаниям о нем» [1 : 498]. У него нет «творческого риска», считает Адамович. «В творчестве Бунина нет срыва, но<...> вернее всего потому, что нет препятствий, которые надо было преодолеть. В творчестве этом нет борьбы.<...> Бунин – превосходный, великолепный, чудесный писатель, но как будто не подозревающий о возможности животворящей личной заинтересованности в том, на что обречено человечество, и вместо того предпочитающий усладить и очаровывать его. Правда, иногда и волновать, но и тут держась в раз навсегда установленных рамках» [1 : 500–501]. Очень неточно, по памяти, критик процитировал бывшего своего литературного противника В.Ф. Ходасевича, к тому времени давно

покойного: «На кладбище ему грустно, на балу ему весело»¹, – то есть он держится именно в «установленных рамках». Это приводило его в ярость, а Адамович комментировал: «Но Ходасевич сказал, может быть, самое меткое, что о Бунине вообще было сказано, – конечно, лишь в дополнение ко вполне заслуженным панегирикам и восторгам» [1 : 501]. Даже вскоре после смерти столь почитаемого им писателя он делал ему замечание, впрочем, с важной оговоркой: «<...> в «Деревне» – особенно по сравнению с подлинными бунинскими писаниями – мало воздуха, нет в ней того стилистического чувства меры, которое чувствуется в «Жизни Арсеньева», например.

Но все-таки эта книга замечательная <...>. Впечатление, оставляемое «Деревней», сводится к ощущению или предчувствию неминуемой катастрофы, крушения, проигрыша. Проиграли Россию». Тогда автора упрекали в «излишнем пессимизме, даже клевете. Но клеветы не было, и в предвидениях своих Бунин не ошибся» [3 : 44, 45]. Значит, в «установленных рамках» держался все-таки не в любых случаях. Приводя «вкрадчиво-язвительно», «зло» прозвучавшие слова Ходасевича, Адамович находил, что и «Жизнь Арсеньева» – вещь «чуть-чуть слишком ровная, гладкая» [1 : 501]². Прав он был в принципе: настоящий критик, как и литературовед, должен уметь видеть даже в превосходных произведениях не одни лишь бесспорные достоинства. Критика, в том числе эмигрантская, часто страдала от

¹О.А. Коростылев приводил подлинные слова Ходасевича из статьи «О поэзии Бунина» в газете «Возрождение» от 15 августа 1929 г.: «Весною он счастлив, ночью задумчив, на кладбище печален и т.д.» [1 : 698].

²Выступая за «оправдание черновиков», автор «Комментариев» писал, «как выиграла, например, посмертная книга Бунина о Чехове, которую он, Бунин, наверно обезличил бы, если бы, готовя ее к печати, выбросил, сгладил отдельные, в сердцах сделанные замечания на полях прочитанного» [1 : 97]. Позднее это было повторено [1 : 508–509].

отсутствия такого умения. При жизни Бунина, в 1931 г., Адамович осуждал рецензентов «Современных записок», писавших «о книгах Бунина, Мережковского, Алданова, Осоргина, Ходасевича, Георгия Иванова, Тэффи...<...> Нигде, ни у кого ни одного недостатка!.. Читатель должен прийти к выводу, что книги современных русских авторов – это само совершенство. Но он знает, что совершенства на свете нет» [2 : 508, 509]. В 1933 г. Адамович вспомнил о том, как он отметил художественно сомнительное, с его точки зрения, место в «Анне Карениной» Толстого, перед которым Бунин преклонялся. «Он сразу, с живостью согласился: «Да, да, конечно»– и переменял разговор, будто не желая разглядывать пятен на солнце» [1 : 290]. В 1939 г. критик даже удивлялся тому, что «Бунин и Алданов <...> постоянно говорят<...>: величайшая книга в мире – «Война и мир»!» [1 : 332]. Однозначно судить за весь мир он не брался. А впоследствии, в 1961-м, сообщал: Бунин «считал толстовские народные рассказы самыми совершенными, что русская литература дала. Он называл их «несравненными», говорил о них с особым восхищением, порой даже со скрытой завистью, вообще-то ему не свойственной» [1 : 473]. С другой стороны, Адамович приводил его слова об «Анне Карениной», которые он говорил В.П. Катаеву еще в Одессе и которые потом попали в воспоминания последнего «Трава забвенья» (1967), что «хотел бы по-своему “переписать” толстовский роман, кое-где подчистить его, кое-что выбросить». Удивляясь тому, «как могла прийти ему в голову такая мысль даже в молодости», критик предполагал: «Что получилось бы? Отличный, превосходный роман, вероятно, более короткий, чем у Толстого, и, может быть, более стройный. Но «Анна Каренина» – <...> это целый мир, и как в живом, беспредельном мире, в ней есть, в ней не может не быть многого, что кажется лишним. <...> У Бунина почти все «лишнее», вероятно, исчезло бы, но стремясь очистить

написанное Толстым, по-своему даже добившись этого, он искажил бы «Анну Каренину», умалил, снизил бы ее до неузнаваемости» [1 : 561–562]³. Это все та же претензия к бунинской «гладкости», видимо, справедливая⁴.

Вопреки существовавшему мнению Адамович отдавал предпочтение послереволюционному творчеству Бунина. Еще в 1928 г. он писал: «На Толстом не кончается литература (и не в приемах же и не в методах Толстого его величие!) – есть другие выходы. Крайне интересно в этом отношении творчество даровитейшего и убежденнейшего из «толстовцев» Бунина, особенно поздние его вещи, после «Господина из Сан-Франциско», – исключительно четкие, безошибочно выразительные по внешности и все-таки куда-то дальше рвущиеся, как бы изнывающие под тяжестью собственного совершенства...» [2 : 113]. Через три года («О литературе в эмиграции») добавлял с прогнозом: «У него «силенок» хватит, – и надолго» [2 : 511]. Это относилось и к его недооцененной поэзии. «Несправедливость возникла по вине символистов, приучивших главным образом вслушиваться в стихи, вникать в их напев и внушавших пренебрежение к их непосредственному, дословному содержанию» (статья «Бунин

³ Несколько иначе повторено в предсмертных воспоминаниях «Бунин» (1971), где говорилось, что «“Анна Каренина” ведь это не столько роман, хотя бы и превосходный, а живой мир, с неустранимыми шероховатостями, с необъяснимыми случайностями, как во всем, что нас окружает. Именно в этом ведь чудо толстовского творчества» [4 : 126].

⁴ Можно этому провести параллель из истории музыки. Н.А. Римскому-Корсакову не могло прийти в голову, что М.П. Мусоргский (чьи сочинения он завершал, редактировал и оркестровал), «которого он считал автором технически беспомощным, дилетантом, выбрасывавшим на нотную бумагу обрывки сумбурных идей, станет образцом для нескольких поколений русских композиторов. <...> То, что Римскому-Корсакову представлялось «неряшливостью», «нелепостью» и «композиторской глухотой», воспринималось теперь как смелые, прорывные в будущее искусства» [5 : 434]. Речь идет о музыке XX в.

– поэт», вошедшая в книгу 1967 г. «О книгах и авторах» [3 : 151]). Говоря это, Адамович заявлял, что лучшие стихи Бунина, как и проза, «написаны, конечно, во второй половине его жизни, после революции», и сожалел о набивших оскомину утверждениях, будто «в эмиграции писатель ослабел, выдохся, и к творчеству своему ничего ценного не добавил. Бунин приходил в ярость, читая или слыша подобные высказывания» [3 : 151–152]. Однако в отличие от него самого⁵ критик прозу и стихи прозаика-поэта (он говорил про его «вдохновенные, светящиеся солнцем прозаические поэмы, в особенности поздние» [3 : 38]) на один уровень все-таки не ставил. Эти стихи «не “поют”» [3 : 151]. В «Комментариях» сказано, что у их автора «в поэзии было почти непогрешимое чутье к стилю – при глухоте к музыке» [1 : 476].

Расцвет творчества Бунина Адамович связывал с ненавистной ему революцией. Он, «кажется, помолодел, окреп именно ей в ответ, отказавшись признать себя побежденным, обратившись от временного и преходящего к тому, что времени и смерти неподвластно» [3 : 41]. Этому лишь способствовала его поэтизация прошлого. «Он был сыном великого русского девятнадцатого века и в поэзии своей дал к нему некое послесловие, печальное и несравненно-искреннее. Бывают писатели, глядящие в прошлое, страстно мечтающие о том, чтобы его продолжить, удержать<...>» [1 : 196]. Бунин очень долго небезосновательно «считали темным, скорбным писателем. Действительно, “Деревня” – едва ли не самая мрачная, самая печальная<...> книга в новой русской литературе. О «Жизни Арсеньева» было сказано – и справедливо сказано,– что это плач об исчезнувшей России, о

⁵ В воспоминаниях отмечено: «<...> он придавал своим стихам очень большое значение и с горечью должен был сознавать, что как поэт остался в тени» [4 : 119].

той России, которую Бунин любил и которой, по его убеждению, не суждено возродиться». Но «с каждым новым бунинским произведением становилось яснее, что внешнюю их оболочку и окраску не следует смешивать с их сущностью», и «оболочка становилась прозрачнее, все слабее и меньше скрывала сущность». Адамович признает удивительным то, что «эта растущая недоуменная восторженность, этот «восторг бытия» охватил Бунина лишь во второй половине жизни» [3 : 40]. Обычно восторженность присуща юношам, с годами человек «теряет свежесть сердца и во всякого рода заботах <...> погружается в бытие, уже не тревожась и не думая о его таинственной сущности» [3 : 40–41]. Бунин – меньше всего бытописатель. В его книгах «даны несравненные картины русской жизни, и не только такой жизни, конечно, какая показана в “Деревне” или в “Суходоле”» [3 : 46]⁶, но, читая эти книги, мы вспоминаем «никак не только о ней. Мысли возникают о чем-то большем, более широком: о нашем времени вообще, о его особенностях, о его характере» [3 : 37]. Вместе с тем, как отмечено в воспоминаниях, Бунин – человек и писатель – «больше, чем кто-либо другой, напоминал своим присутствием о связи столетий и о роковой опасности исчезновения преемственности и пренебрежения ею. Он не торопился жить вровень с эпохой, не уступал жалкому желанию <...> быть в согласии с последней умственной модой<...>. С величавой простотой и величавым спокойствием он жил чуть-чуть в стороне от шумного, суетливого и самонадеянного века» [4 : 128], то есть игнорировал сиюминутное.

⁶ Не упоминая о ранних рассказах Бунина, действие которых происходит в экзотических странах, Адамович вскользь замечает, что он рассказал и о юге Франции (например, «Notre Dame de la Garde»), «об этом благословенном уголке земли, и сделал это так, как мало кто из французов» [3 : 46].

Содержание его произведений – общечеловеческое, поэтому, как подметил Адамович еще в 1929 г., «читая про Арсеньева, вспоминаешь самого себя» [2 : 130]. В «Темных аллеях» он выделял слова Натали из одноименного рассказа (не называя его): «Разве бывает несчастная любовь?» – и развивал мысль автора: «Всякая любовь – великое счастье, «дар богов», даже если она и не разделена. Оттого от книги Бунина веет счастьем, оттого она проникнута благодарностью к жизни, к миру, в котором при всех его несовершенствах счастье это бывает» [3 : 49]. Приятие жизни, любовь к ней выражается в целостности произведения вплоть до языка. «У Бунина в самом языке его, в складе каждой его фразы чувствуется духовная гармония, будто само собою отражающая некий высший порядок и строй: все еще держится на своих местах, солнце есть солнце, любовь есть любовь, добро есть добро» [3 : 37]. Адамович тонко различает смерть как факт, как событие умирания и отсутствие жизни: «Боялся ли он смерти? Если до некоторой степени и боялся, – в чем я не уверен, – то страх этот был в его сознании заслонен другим чувством: острой тоской, глубокой скорбью об исчезновении жизни. К жизни он был страстно привязан, не мог примириться с мыслью, что ей настал конец» [4 : 125].

Включенные в книгу «Одиночество и свобода» краткие статьи «По поводу “Воспоминаний”» и «По поводу “Темных аллея”», объединенные в рубрику «Еще о Бунине», действительно написаны «по поводу», это добавления к литературному портрету писателя, данному в статье «Бунин». Ни один его рассказ в них не назван. Главная мысль первого добавления потом так или иначе не раз повторялась: «По-видимому, единственный из своих сверстников и современников был он наделен острейшим, непогрешимым чувством фальши, чувством, заставлявшим его болезненно морщиться даже от монологов некоторых чеховских героинь. Всякая взвинченность, всякое чрезмерное нажимание педали

было для него – и осталось до последних его дней – мучительно» [3 : 47–48]. О произведениях и в «Бунине» было сказано: «Творческая, художественная правдивость – самая характерная черта Бунина» [3 : 42]. К эстетам он, называвший себя в юности последователем Флобера, считавшийся «парнасцем» в поэзии, не примкнул, так как «его мучило от их излишеств, от их самоупоения, от их самодовольства. Ему чужды были их выкрики и манифесты, большей частью аляповатые», – писал критик по поводу «Воспоминаний» [3 : 47]. В статье «“Освобождение Толстого”», также входящей в «Одиночество и свободу», сказано: «Бунина отвращает всякая риторика, и в этом отношении он настолько щепетилен, что достаточно иногда одного сомнительного слова, чтобы подорвать его доверие» [3 : 52]. В «Комментариях» опять употреблено слово «фальшь», даже эпитеты к нему спустя 12 лет те же – особенно подчеркивается бунинское «острейшее, непогрешимое чутье ко всякой фальши<...>. Читая те или иные из его приговоров, хочется иногда вскрикнуть: браво, браво! – настолько они верны, расходясь при этом с общепринятыми, традиционными суждениями. По части чутья ко всякой фальши, ко всякой театральщине<...> у Бунина не было соперников<...>» [1 : 499]. Адамович и сам выделял как особенное качество, ставящее русскую литературу вровень с любой из великих литератур мира, «единственное ее чувство правды и лжи, естественности и позы, ее отвращение от всякой мишуры<...>» («Бунин» [3 : 45]).

Он выделил главное и в «Темных аллеях», и в «Освобождении Толстого». Критик не уверен в правоте автора, считавшего поздний цикл рассказов лучшей своей книгой, но признает, что «только в ней так явственно звучит мотив «блаженства и безнадежности» (цитата из «Последней любви» Тютчева.– С.К.) “неоскудевающей нежности в сердце» при «скудеющей в жилах крови”». Книга вызвала

непонимание, но она «кажется необыкновенно откровенной и смелой лишь в литературе русской, где по историческим условиям дух Возрождения никогда силен не был <...>» [3 : 49]. В свое время Салтыков-Щедрин и Некрасов ехидничали над «Анной Карениной». Адамович заключает: «Сейчас об этом смешно и грустно вспоминать. Когда-нибудь смешно и грустно будет вспоминать, что Бунину на старости лет приходилось выслушивать обвинения в потворстве “низким инстинктам”» [3 : 50]. В середине 1950-х это еще было проницательным пророчеством. А немногим раньше ортодоксально православный философ И.А. Ильин, кстати, ненавидевший Адамовича, вещал обо всем бунинском творчестве: «Бунин – поэт и мастер внешне го, чувственного опыта. Этот опыт открыл ему доступ к жизни человеческого инстинкта, но затруднил ему доступ к жизни человеческого духа. Зоркость и честность в и д е н и я привели его к таким обстоятельствам в недрах инстинкта, видеть которые н е л ь з я без со д р а г а н и я. Содрогнувшийся поэт научился отвлеченному наблюдению и анатомии и стал о б ъ е к - т и в н ы м а н а т о м о м ч е л о в е ч е с к о г о и н с т и н к т а» [6 : 31].

«Освобождение Толстого» Адамович одобряет потому, что автор не стремится пронизать книгу каким-либо «идейным стержнем». Он просто «слушает, вдыхает, осязает Толстого всеми органами восприятия и чувствует, что нельзя решить и установить, чего Толстой хотел, над чем бился, куда шел, а можно только уловить в его внутреннем облике какой-то изначальный разлад, какую-то несговорчивую волю, терзавшую его и гнавшую к победе над самим собой<...>» [3 : 50]. Придуманый «идейный стержень» был у Мережковского. Для него «у Толстого было ”мало духа”», потому что этот автор «в общении с Толстым страдал от отсутствия того особенного, постромантического, раз–реженного, ледящего эфира, которым, как и другие люди

его склада, он только и мог дышать и который в таком изобилии разлит у Достоевского» [3 : 51]. Бунин же не вдается в метафизику, ощущает жизнь как целое, без разрыва духа с материей (Ильин приписывал ему то, что Адамович считал односторонностью дихотомического мышления основоположника русского символизма). Горьковские воспоминания о Толстом ярче, эффектнее книги Мережковского «Л. Толстой и Достоевский». Но у обоих авторов один недостаток, оба они, «каждый по-своему, ломают Толстого, приспособливают его к своему о нем представлению. У Бунина он проще, доступнее, «горестнее» и в этой простоте своей еще величавее» [3 : 52].

Творчество этого писателя было выражением его человеческой натуры. «Больше всего я любил Бунина как человека» [1: 499], — признавался Адамович. Впервые в эмиграции он увидел Ивана Алексеевича на даче Мережковских недалеко от Ниццы, а прежде чем увидеть, услышал в саду его «громкий, веселый, бодрый голос» [4: 112]. Потом Георгий Викторович видел Бунина довольно часто. «Но по-настоящему узнал его, сблизился с ним много позже, во время войны, и остался близок до самой его смерти» [4: 113]. Адамович предпочитал не только позднее творчество Бунина, но и облик этого человека в зрелом возрасте, когда «он стал красивее и как бы породистее. Седина шла ему, шло и то, что он сбрил бороду и усы. Появилось в его облике что-то величавое, римски-сенаторское, усиливавшееся с течением лет» [4: 112]. Его внутренние качества были едва ли не еще привлекательнее. «Он был на редкость умен. Но ум его с гораздо большей очевидностью обнаруживался в суждениях о людях и о том, что несколько расплывчато можно назвать жизнью, чем в области отвлеченных логических построений. Людей он видел насквозь, безошибочно догадывался о том, что они предпочли бы скрыть, безошибочно улавливал малейшее

притворство» [4: 113]. О таком уме говорится и в «Одиночестве и свободе» («Бунин умен в своем остром и беспощадном взгляде на мир, а вовсе не в выдумывании вопросов, “проблем”, без которых огромное большинство людей жило, живет и будет жить» [3: 39]), и в «Комментариях» («У Бунина был очень острый ум, лишенный, однако, всего, что можно бы отнести к способностям аналитическим» [1: 475]). Иван Алексеевич «никогда не вел связных, сколько-нибудь отвлеченных бесед» [4: 128], не мог понятийно объяснить то, что выразил образно; так, «определение Гоголя как лубочного писателя, — пишет Адамович, — я слышал от Бунина несколько раз и несколько раз просил его объяснить, в чем он лубочность видит. Но ничего не добился.

— Ну, лубок... разве вы не знаете, что такое лубок? Вот и у Гоголя лубок» [4: 117].

Зато «он почти всегда шутил, острил, притворно ворчал, избегал долгих споров. Но как бывают глупые пререкания на самые глубокомысленные темы, так бывает и вся светящаяся умом и скрытой содержательностью речь о пустяках. У Бунина ум светился в каждом его слове, и обаяние его этим усиливалось» [4: 128]. В «Комментариях» он — «словоохотливый, шумный, насмешливый», а «когда бывал в ударе», «разговорной талантливости его нельзя было противостоять. Но при напускной резкости, при склонности все свысока вышучивать и надо всем посмеиваться в нем безошибочно угадывались и душевные сокровища, которых он как будто сам стеснялся» [1: 471, 499]⁷. Правда, в

⁷ В предсмертных воспоминаниях «Бунин» также отмечались его постоянный «обезоруживающий юмор» и то, что его «юмористические воспоминания, наблюдения, замечания, подражания, шутки, сравнения превращались в подлинный словесный фейерверк. Он был не менее талантлив в устных рассказах, чем в писаниях», хотя «ораторских способностей у Бунина не было никаких <...>» [4: 119, 116, 115].

воспоминаниях сообщается также о том, как однажды он говорил о своей жене «со страстной преданностью и благодарностью, будто особенно ясно сознавая, что человек он не легкий и что нелегка должна быть и совместная жизнь с ним» [4: 121–122]. Собеседник на это не возражал («Это, впрочем, было для меня очевидно и без его слов» [4: 122]), а в «Комментариях» дважды воспроизвел свои слова 1965 г.: «У Бунина, у Горького нет судьбы» в отличие от Блока [1: 115, 529], — имея в виду не столько то, что у символистов и других модернистов жизнь строилась подобно художественному произведению, сколько знамение времени.

На вопрос «Был ли он религиозен?» мемуарист склонен был ответить «скорей отрицательно. Он уважал православную церковь, как установление, сроднившееся в течение веков с дорогой ему Россией, он ценил красоту церковных обрядов. Но не более того. Истинная, требовательная, вечно встревоженная религиозность была ему чужда, хотя, признаюсь, это с моей стороны только догадка. Бунин, при всей своей внешней порывистости, был человеком с душевными тайниками, куда никому не было доступа» [4: 125]. Ни эту скрытность, ни безверие или маловерие Адамович в противоположность догматичному Ильину не осуждал. Он приводил пример шутки Бунина над выраженным в Библии архаическим сознанием, еще не резко выделявшим человека из всех живых существ: «— Странные вещи попадают в Библию, ей Богу! «Не пожелай жены ближнего твоего, ни вола его, ни осла его...» Ну, жену ближнего своего я иногда желал, скрывать не стану. И даже не раз желал. Но осла или вола... нет, этого со мной не бывало!» [1: 481]. Вместе с тем в связи с религией он отпускал и совсем другую шутку. Некий молодой писатель спрашивал, прочел ли Иван Алексеевич книгу его рассказов и каково его мнение.

«— Да, да, прочел, как же!.. Кое-что совсем недурно. Только вот что мне совсем не нравится: почему вы пишете слово «Бог» с маленькой буквы?

Ответ последовал гордый:

— Я пишу слово «Бог» с маленькой буквы потому, что «человек» пишется с маленькой буквы!

Бунин с притворной задумчивостью:

— Что же, это, пожалуй, верно... Вот ведь и «свинья» пишется с маленькой буквы!» [1: 449].

Как многие эмигранты, Иван Алексеевич был и противником новой орфографии.

Только в предсмертных воспоминаниях Адамович более или менее конкретно коснулся отношения Бунина к политике. В последние пятнадцать лет жизни он ни словом не дал понять, что его политические взгляды изменились. Но война его потрясла, вызвала в нем страх за участь России. «Он ждал и надеялся, что война, всколыхнувшая весь народ, придаст советскому строю некоторые новые черты, новые свойства, и был горестно озадачен, когда понял, что этого не произошло» [4: 122]. Он лихорадочно следил за ходом военных действий, осуждал союзников, тянувших с открытием второго фронта в Европе. Гитлеровцев ненавидел, публично назвал Гитлера и Муссолини двумя холуями, собирающимися править миром [4: 122–123]. Но когда после войны К.М. Симонов приехал агитировать Бунина вернуться на родину, тот стал ехидно спрашивать его, почему ничего не слышно о Бабеле, Пильняке, Мейерхольде, зная, конечно, что они расстреляны (комментатор отмечает особую остроту этих реплик ввиду резко отрицательного отношения Бунина к творчеству названных лиц [4: 420]). Но через несколько дней они встретились в кафе и беседовали довольно долго. «Беседа произвела на Ивана Алексеевича отличное впечатление: он особенно оценил в советском госте его редкий такт. Говорили они, вероятно, не только о литературе,

должны были коснуться и политики» [4: 124]. Однако дипломатическая миссия Константина Симонова в условиях послевоенной идеологической свистопляски в СССР успеха иметь не могла.

«Бунин был до мозга костей литератором и мало-помалу оживлялся (во время последней болезни. — С.К.), когда представлялся случай о литературе поговорить. Принимался бранить Достоевского или <...> делился впечатлением от чего-нибудь недавно прочитанного (точнее, выслушанного в чтении Веры Николаевны). Постоянно говорил о Чехове, которым в то время усиленно занимался для будущей, оказавшейся уже посмертной книги: с восхищением о чеховских повестях и рассказах, с раздражением и даже недоумением о пьесах, лиризм которых находил нестерпимо слащавым» [4: 125–126]⁸. Адамович уважал чужое мнение, даже не будучи с ним согласен. В «Комментариях» он дословно повторил свое восклицание “да простит милосердный Бог Бунина и Алданова за все, что оба они о Достоевском наговорили <...>» [1: 148, 474] и привел «антидостоевскую» — правда, с существенной оговоркой — речь Ивана Алексеевича:

«— Да! — сказала она с мукой. — Нет! — возразил он с содроганием... Вот и весь ваш Достоевский!

Потом: — Ну, я шучу, шучу... В целом я его терпеть не могу, плохой был писатель и человек плохой. Но кое-что у него удивительно. Этот Петербург... не пушкинский, парадный, а заплеванный, грязный, чахоточный... эти черные лестницы с кошачьей вонью, голодный Раскольников

⁸ Лиризм чеховских пьес он, не будучи драматургом и не учитывая условностей театральности, осуждал неоднократно, о чем говорится и в «Одиночестве и свободе» [3: 45].

со своим топором, это у него удивительно... Но сколько злобы, какое самолюбие!» [1: 447]⁹.

Провинциалу Бунину претила даже пушкинская «парадность» (о злобе, которая и ему была свойственна, Адамович умалчивает), хотя он, «разумеется, художник пушкинско-толстовского склада. Бунин никогда не умничает и в этом следует Толстому», а не эпигонам Достоевского. «У Достоевского или у Лермонтова — <...> у Лермонтова далеко не столь заметно — мысли и самые мотивы творчества лежат на его поверхности, у них чуть ли не на каждой странице есть за что зацепиться, что продолжить, на что непосредственно ответить. У Пушкина и Толстого <...> концы спрятаны в воду, все закруглено, нет повода к дальнейшим, уже нашим, читательским рассуждениям» [3: 39]. Разделяя два типа творчества, Адамович не отдавал предпочтения одному из них. Преклоняясь, как все, перед

⁹ «Да, Достоевского он терпеть не мог. «Тайновидец духа!» — возмущался Бунин, вспоминая, что Мережковский <...> назвал «тайновидцем духа» Достоевского в противоположность «тайновидцу плоти», Толстому. «Тайновидец духа... да разве можно видеть дух иначе, как через плоть? Мережковский оттого это и выдумал, что у него самого никакой плоти нет и никогда не было. Он даже не знает, что такое плоть. Тайновидец духа. Что за чепуха!»

Не раз он говорил, что Достоевский был «прескверным писателем», сердился, когда ему возражали <...>. Кстати, Бунин как-то сказал, что те страницы в «Анне Карениной», где Вронский ночью, на занесенной снегом станции, неожиданно подходит к Анне и в первый раз говорит о своей любви, — «самые поэтические во всей русской литературе».

- А ведь находятся люди, которые сравнивают это со всякими там Сонечками, Грушеньками и Настасьями Филипповнами!

Ради исторической точности, должен, впрочем, сделать исправление: «Бунин сказал не “люди”, а “болваны”» [4: 116, 120–121]. Слова насчет сцены из «Анны Карениной», «самой поэтической во всей русской литературе», Адамович вторично привел через несколько страниц [4: 126].

Пушкиным, он в первый свой эмигрантский период считал более плодотворной для молодых эмигрантских поэтов эмоциональную лермонтовскую традицию, чем классически-уравновешенную, гармоническую пушкинскую и в этом расходился с Ходасевичем, неоклассиком в поэзии, а в старости, наверно, не случайно повторял неожиданные слова, которые Бунин часто произносил незадолго до смерти, будто «Лермонтов в зрелости “забил бы” Пушкина» [1: 216]: «— Всю жизнь я думал, что первый русский поэт — Пушкин. А теперь я знаю, что первый наш поэт — Лермонтов». Адамович подчеркивал: «<...> Бунин сказал именно “знаю”, а не “считаю” или “нахожу”. Многие были удивлены. Казалось мало вероятным, чтобы такой “традиционалист”, как Бунин, мог в конце жизни отказаться от суждения, бывшего для него всегда бесспорным» [4: 127]. Но к категоричности суждений он был склонен несравненно больше, чем Адамович. А Толстой неизменно оставался для него образцом. «О Толстом он говорил постоянно» [4: 114]. Адамович приводил рассказы Бунина о его визите к великому писателю в начале 1890-х годов [4: 114–115] и о последней встрече с ним на улице [3: 42]. Даже предполагал, что Иван Алексеевич, возражая на мнение Алданова о послетолстовской литературе и, значит, о них самих, втайне соглашался с ним: «Алданов однажды сказал в присутствии Бунина:

— Великая русская литература кончилась на “Хаджи-Мурате”...

Бунин покачал головой, поворчал: «Что-то, Марк Александрович, стали вы чересчур строги! Были и после Толстого неплохие писатели!»— но мне показалось, что ворчит он скорее так, для виду, чтобы не сразу сдаться, а на

деле с Алдановым согласен» [1: 528]¹⁰. В общем плане разочаровавшийся в перспективах как советской, так и эмигрантской литературы автор статьи «Невозможность поэзии» (1958) Г.В. Адамович соглашался с Алдановым и Буниным, уточняя, что «было все-таки смутное, горестное, растерянное послесловие к *великой русской литературе* — Блок. Сказать с уверенностью, что Блок был талантливее всех других писателей нашего века, нельзя. Но дело не столько в таланте, сколько в том, что поэзия Блока изнутри оживлена дыханием судьбы, присутствием судьбы. “Он весь дитя добра и света...”» [1: 528–529], — процитировал критик его поэтическую самохарактеристику. Обозначенной проблеме он посвятил статью 1956 г. «Наследство Блока» [4: 257–269]. Высоко ставил он, в отличие от Бунина, также других мастеров слова, вышедших из Серебряного века. По его выражению, «Бунин, один из своего поколения, устоял перед соблазном декадентства, праведно возмущаясь его вздорной оболочкой, но не праведно окарикатурив его таинственную сущность <...>» [1: 501–502]. Адамович вступился и за совсем не декадента И.С. Шмелева, певца «святой Руси», который заодно со своим другом И.А. Ильиным в переписке называл его Гадамовичем (сливая инициал с фамилией) за то, что тот поддерживал его произведения не безоговорочно, как и творчество практически любого писателя включая Бунина: последнего «мутило от неискоренимой русской заносчивости, и из-за этого он бывал иногда несправедлив в своих оценках и суждениях, как, по-моему, был не совсем справедлив к Шмелеву, у которого видел только ненавистный ему, тошнотворный для него, маскарадный и аляповатый style

¹⁰ В воспоминаниях об Алданове (1960) Адамович рассказал про этот эпизод несколькими другими словами [4 : 135].

russe, ничего больше» [3: 42]. Ильин, наоборот, превозносил Шмелева до небес в ущерб Бунину и А.М. Ремизову.

«Если возникал разговор о поэзии, — рассказывал Адамович в статье о бунинских стихах, — Бунин большей частью отшучивался, а то и хмуро, угрюмо отмалчивался. Но помню, однажды он сказал: “Неужели вы думаете, что я не понимаю, что вас всех к Блоку притягивает? Понимаю, знаю, чувствую. Но преувеличиваете вы его ужасно! Музыка или то, что Зинаида Гиппиус называет “магией”, — это в стихах его, конечно, есть. Но со словом он обращался Бог знает как! Впрочем, не он один, а все его окружение”» [3: 151]. Блоковское «окружение» он, видимо, понимал очень широко, не только как младших символистов и символистов вообще. Адамович не удивлялся «его вражде к Блоку, полному равнодушию к Ахматовой, язвительным насмешкам над Пастернаком и многому другому» [4: 120]¹¹. Правда, сам Георгий Викторович в старости стал весьма строг к современной ему литературе, говорил Ю.П. Иваску:

«— Не люблю Набокова, но, конечно, он удивительный мастер, рассказчик — нельзя сравнивать его романы с «Доктором Живаго» — произведением слабым, хотя и очень значительным. Кое-что в пастернаковском романе люблю: незабываемые разговоры Живаго со Стрельниковым (после отъезда Лары).

Что останется от эмигрантской литературы? Проза Набокова и поэзия Поплавского», — а в шутку сочинял эпиграммы, как он характерно для него оговаривал, «может быть, и злые, но так было принято в наших кругах» (современники зачастую легкомысленно относятся к людям их круга, пока те живы):

¹¹ Как отмечает комментатор, «Ахматова склонна была считать отношение Бунина к себе отрицательным. По крайней мере, Ахматовой казалось, что язвительное стихотворение Бунина “Поэтесса” (1916) написано именно о ней» [4: 420].

А н н а А х м а т о в а
В ней искорка была таланта небогатого,
Ах, не ярка она, ах, матова.
М. А. А л д а н о в
Как был бы мудр, как был бы мил,
Каким бы совершенством был
Марк Александрович Алданов,
Когда бы не писал романов.
[3: 419]

Остроумием отличался не только Бунин, но и его почитатель.¹²

Иван Алексеевич мог изменить свое мнение о человеке. Адамович повторял рассказ о его реакции на известие, что Федор Сологуб восторгался оперной певицей А. Патти: «— Ах, как это мне нравится! Как хорошо! А ведь я считал его истуканом» [1: 447; 4: 120]. Мог он даже одобрить некоторых из советских писателей, «высоко ценил дарование Алексея Толстого, но относился к нему крайне отрицательно как к человеку <...>. Года за два до смерти прочел одну из повестей Паустовского <...>, пришел в восторг и решил написать об этом автору. <...> Помню еще его отзыв, в высшей степени одобрительный, о “Василии Теркине” Твардовского» [4: 126].

Бунин презирал газетные штампы («хуже нашего теперешнего газетного языка нет ничего на свете» [4: 117]), с недоверием относился к попыткам писать на иностранных языках: «Пишите на том языке, с которым родились и выросли. Двух языков человек знать не может. Понимаете, знать, чувствовать всякую мельчайшую мелочь, всякий

¹² Ахматова была отрицательного мнения о молодом Адамовиче, до его эмиграции, но после общения с ним в 1965 г. в Париже изменила свое отношение к нему. Ю.Г. Оксман 27 июня 1965 г. записал в дневнике, что он «произвел на нее очень хорошее впечатление. Умен, не озлоблен, все понимает» [7: 646].

оттенок...» [4: 118]. Впрочем, вероятно, этим Бунин отчасти оправдывал то, что он плохо говорил по-французски [1: 471].

Адамович упоминал о любимом писателе и в работах, посвященных другим лицам. Так, он сообщил о совпадении своего и ахматовского мнений об одном из бунинских рассказов. «Я не люблю его стихов, никогда их не любила,— говорила Анна Андреевна во время ее парижской встречи (инициатива принадлежала ей) с Адамовичем. Но есть у него один рассказ, который я прочла еще до революции, очень давно, и никогда его не забуду. Удивительный рассказ... О старом бродяге, пропойце, шулере, который тайком, сам себя стесняясь, приезжает в Москву на свадьбу дочери.

«Казимир Станиславович»?

— Да, да, «Казимир Станиславович»... вы тоже помните?

(Упоминание о «Казимире Станиславовиче» меня поразило,— признается пропагандист позднего бунинского творчества.— Мне всегда представлялось, что это одно из самых замечательных и притом сравнительно ранних произведений Бунина гораздо значительнее, острее, глубже, чем «Господин из Сан-Франциско», который, в сущности, есть не что иное, как мастерски написанная вариация «Смерти Ивана Ильича».)» («Мои встречи с Анной Ахматовой», 1967 [4 : 108]). В некрологе «Памяти Газданова» (1971) старый критик свидетельствовал: «“Вечер у Клэр” был одобрен строгим судьей, Буниным, особенно оценившим стилистическое мастерство автора, легкую текучесть его слога, умение найти неожиданный, хотя и незаменимо-меткий эпитет» [4 : 138]. Свидетельство тем более ценное, что в «Одиночестве и свободе» главы про Гайто Газданова почему-то нет.

Отношение Адамовича к Бунину претерпело огромную эволюцию, как и он сам. Увидев его впервые перед революцией в петроградском артистическом кабаре «Привал

комедиантов» («Если не ошибаюсь, он только один раз там и был»), молодой Жоржик (так его и Георгия Иванова называла тогда Ахматова) не проявил к нему интереса. «Помню, у меня и в мыслях не было: подойти к нему, представиться, познакомиться. <...> Прозой мы вообще интересовались мало, придавали ей мало значения <...>. Стихов Бунина мы недолюбливали: их в нашем кругу, среди друзей и учеников Гумилева, не «полагалось» любить. Я читал «Деревню» и «Суходол», прочел и перечел «Господина из Сан-Франциско». Да, хорошо, говорил я себе, но не в той плоскости хорошо, чтобы именно побегать за ушедшим автором, сказать ему несколько слов, похожих на объяснение в любви» [4: 111, 112].

Зрелый Адамович сказал о нем немало слов, похожих на объяснение в любви. Превосходно объяснил сущность его творчества, восторженно описал его человеческие достоинства и снисходительно — недостатки. Чем и оправдал данную ему мудрой Ахматовой емкую характеристику: «Умен, не озлоблен, все понимает».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Адамович Георгий*. Собр. соч. «Комментарии» / Сост., послесл. и примеч. О.А. Коростелева. СПб.: Алетейя, 2000. 757 с.
2. *Адамович Георгий*. Собр. соч. Литературные заметки. Кн. 1 («Последние новости» 1928–1931) / Предисл., подг. текста, сост. и примеч. О.А. Коростелева. СПб.: Алетейя, 2002. 786 с.
3. *Адамович Г.* Одиночество и свобода / Сост., авт. предисл. и прим. В. Крейд. М.: Республика, 1996. 447 с.
4. *Адамович Георгий*. Сомнения и надежды / Сост., вступ. ст. и коммент. С. Федякина. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. 448 с.; ил.

5. *Волков Соломон*. История культуры Санкт-Петербурга от основания до наших дней. М.: Эксмо, 2003. 704 с.
6. *Ильин Иван*. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин. Ремизов. Шмелев. М.: Скифы, 1991. 216 с.
7. *Оксман Ю.Г.* Из дневника, которого я не веду // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В.Я. Виленкин и В.А. Черных. М.: Советский писатель, 1991. С. 640–647.
8. *Струве Глеб*. Русская литература в изгнании. Опыт исторического обзора зарубежной литературы. 3-е изд., испр. и доп. *Вильданова И.Р., Кудрявцев В.Б., Лаппо-Данилевский К.Ю.* Краткий биографический словарь русского зарубежья. Париж: YMCA-Press; М.: Русский путь, 1996. 448 с.

**«ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ» И.А. БУНИНА КАК РУССКАЯ
«ЭНЦИКЛОПЕДИЯ ЛЮБВИ» НА УРОКАХ
ЛИТЕРАТУРЫ В КИТАЕ**

Ли Янь

*Кандидат филологических наук, доцент,
Сямыньский государственный университет,
институт иностранных языков
(г. Сямынь, Китай)*

Приорова И В.

*Российский Новый университет (Рос НОУ)
(г. Москва, Россия)*

*Сямыньский государственный университет,
институт иностранных языков
(г. Сямынь, Китай)*

Тема любви – одна из вечных тем искусства. В русской классической литературе любовь воспета многими русскими писателями, особенно любовь платоническая, чистая, духовная. Она противопоставляется любви страстной и ценится выше чувственности: духовное чувство – сильнее страсти. В этом году литературная общественность России отмечает 150-тие со дня рождения И.А. Бунина. Его знают в Китае, прежде всего, как лауреата Нобелевской премии, которую он получил первым из всех русских писателей в 1933 году. Прослеживая путь писателя, студенты старшего курса и магистры/аспиранты (продвинутого уровня) знакомятся с разными этапами его творчества. В статье мы дадим краткий целостный анализ творчества И.А. Бунина в рамках изучения дисциплины «История русской литературы» как обязательного предмета для студентов и аспирантов высших учебных заведений, которые обучаются по специальности «Русский язык и литература» на гуманитарных факультетах в китайских вузах.

Писательская биография И.А. Бунина начиналась с лирико-философских этюдов: «Сосны», «Антоновские яблоки», «Новая дорога», потом появились рассказы – «портреты», рассказы – «характеры» («Ермил», «Захар Воробьев», «Лирник Родион», «Худая трава» и др.). Затем появились рассказы «романного типа», рассказы – судьбы, как «Чаша жизни», где писатель размышлял о главной оси российской жизни – деревне и усадьбе. На этом этапе творчества его главные действующие лица в истории России – мужик и барин, народ и поместное дворянство. Поэтому особое место в творчестве писателя занимают повести «Деревня» (1910) и «Суходол» (1912).

В этих произведениях отразились тревожные раздумья писателя о загадках русского национального характера и о трагическом будущем России. В них есть предостережение будущему: Бунин предчувствовал, что дворянство вырождается, а с ним вырождается и вся Россия, которая исторически держалась на общине. «Праздничное умирание» и обречённость на гибель всего – это творческое пророчество писателя отражается почти во всех его произведениях как месть за собственную нелегкую жизнь.

Тема любви – это одна из тем творчества И.А. Бунина, которая в большей степени может быть интересна при изучении. Для понимания ее глубины студентам предлагаются программные произведения для чтения по нескольким направлениям:

- 1) трагизм сюжетов;
- 2) образы героинь рассказов;
- 3) динамика повествования как главная черта рассказов Бунина;
- 4) эстетическое совершенство рассказов Бунина;
- 5) романтическое и трагическое чувство героев Бунина.

Судя по тому, какие цитаты выбирают студенты, можно определить наиболее привлекательную для них тему. Для

большинства, как правило, – это «романтическое и трагическое чувство героев Бунина», которое начинается с «Грамматики Любви» (1915). Наиболее частые цитаты из этого рассказа, на которые ссылаются студенты, говорят сами за себя: *«Женищина прекрасная должна занимать вторую ступень; первая принадлежит женщине милой. Сия-то делается владычицей нашего сердца: прежде нежели мы отдадим о ней отчет сами себе, сердце наше делается невольником любви навеки...»*; *«Женищины никогда не бывают так сильны, как когда они вооружаются слабостью»*; *«Женищину мы обожаем за то, что она владычествует над нашей мечтой идеальной»*; *«Тщеславие выбирает, истинная любовь не выбирает»*.

По теме «эстетическое совершенство рассказов Бунина» цитируется «Сны Чанга» (1916): *«Есть, брат, женские души, которые вечно томятся какой-то печальной жаждой любви и которые от этого ...никогда и никого не любят»*; *«Когда кого любишь, никакими силами никто не заставит тебя верить, что может не любить тебя тот, кого ты любишь»* и рассказ «Слепой» (1924): *«Жизнь есть, несомненно, любовь, доброта, и уменьшение любви, доброты есть всегда уменьшение жизни, есть уже смерть»*; *«Не пекитесь о равенстве в обыденности, в ее зависти, ненависти, злом состязании. Там равенства не может быть, никогда не было и не будет»*.

Особую роль в понимании романтики и трагизма героев И.А. Бунина для китайских студентов играет цикл рассказов «Темные аллеи». Сам Бунин считал сборник рассказов «Темные аллеи» своим лучшим произведением. Он работал над ним в тяжелые годы, находясь во Франции в эмиграции во время Второй мировой войны с 1937 по 1945. Сборник состоит из 3 частей, и главное в нем – любовь через память. Так писатель утверждает «ценностно-эстетическую инстанцию» времени. В те годы раскрылся бунинский дар

стилиста. Он усовершенствовал свои художественные принципы: детализацию и сжатость повествования. В своих рассказах он очень чувственно раскрывает вечные темы любви, природы и смерти. Не удивительно, что студентам нравится эта бунинская «энциклопедия любви», хотя в цикле рассказов «Тёмные аллеи» Бунин часто изображает паталогические типы. Их стилистическая избыточность лишь прибавляет жизненной правдивости его героям.

Рассказывая о бытийных проблемах, И.Бунин как будто преодолевает время и делает из него высшую категорию памяти. Через время осознается прошлое, поэтому последние два рассказа были добавлены в сборник только в 1953 году. Общее число стало – сорок: «...рассказов – это сорок историй о том, какими могут быть отношения мужчины и женщины» [2, 2008:70].

Анализ цикла рассказов «Тёмные аллеи» на занятиях делится на вопросы:

1. Общая характеристика сборника рассказов «Тёмные аллеи»: место и время издания, количество рассказов;
2. Как сам Бунин определил тему рассказов и смысл названия сборника;
3. В какое время написано большинство рассказов, и почему Бунин обращается к теме любви?
4. Кого Бунин делает героями своих рассказов?
5. В какой форме ведётся повествование в рассказах?
6. Каков сюжет первого рассказа в сборнике «Тёмные аллеи»? Как относятся к любви Надежда и Николай Алексеевич?
7. Почему один из рассказов называется «Поздний час»?
8. К какому выводу приходит герой рассказа «Речной трактир»?
9. О чем рассказ «Руся»?
10. Каков сюжет рассказа «Холодная осень»?

11. Осуждает ли Бунин своего героя в рассказе «Натали»? Какой, по мнению Бунина, должна быть настоящая счастливая любовь?

12. В каком из рассказов Москва выступает действующим лицом?

13. В чём автор видит нравственный идеал человека? Чем можно объяснить развязку в рассказе «Чистый понедельник»?

13. Почему Бунин выделял рассказ «Чистый понедельник» из всего цикла рассказов?

14. Почему «Тёмные аллеи» называют «энциклопедией любви» в русской литературе? В чем смысл любви в рассказах Бунина?

15. Охарактеризуйте творчество И.А.Бунина как лауреата Нобелевской премии, пользуясь учебником [3, 2014:337-346].

Когда студенты отвечают на вопросы, они обращают внимание на то, что «Темные аллеи» можно назвать *тревожной книгой*, в которой автор безжалостен к любви своих героев: в рассказе «Русь» – гибнет любовь подростков из-за сумасшедшей матери, в «Музе» – уничтожается счастье любой ценой, «Митина любовь» – имеет катастрофический финал, любовь в «Солнечном ударе» – все обман и погибель и т.д. Можно ли в этом случае сказать, что «Темные аллеи» (все 40 рассказов) [1] – это энциклопедия катастрофической любви? С одной стороны, – да, в них много таких образов и поэтических символов, где темные аллеи лишь метафора закоулков человеческой души. С другой стороны, – это мужской взгляд на природу любви. Иногда автор безжалостно изображает объект этой любви – женщину, но все же этот цикл рассказов остается «своеобразным манифестом» любви.

Бунин писал о любви, как о вспышке: приход любви – это счастье, но быстроисчезающее. Умирающая любовь – это как умирающая эпоха, которая никогда не повторится. Многогранность любви раскрывается в этом цикле

«симфоническим звучанием», где вместо оркестра звучит слово. Через слово писатель как будто предъявляет счёт за свою поруганную жизнь, понимая всю невозможность предъявления этого счёта никому, кроме читателя: *«От всего остаются в душе жестокие следы, то есть воспоминания, которые особенно жестоки, мучительны, если вспоминается что-нибудь счастливое...»* («Речной трактир», 1943) [1:494].

В творческой биографии И.А. Бунина «Темные аллеи» – это не просто итоговое произведение. В рассказах усилился синтез прозы и поэзии, который проявлялся еще в начале века и в котором угадываются черты русского символизма. Поэтому некоторые исследователи говорят о близости Бунина к «реалистическому символизму». Однако сам Бунин, не считал себя реалистом, и отмечал, что если назвать его реалистом, то значит не знать его как художника, потому что он очень многое приемлет из подлинной символической мировой литературы [2].

Этот вопрос остается спорным, потому что в русском литературоведении существует мнение: если главный художественный принцип Бунина – это изображение психологического драматизма повседневной жизни, то это должно сближать его с реалистом Чеховым. Поэтому при обсуждении со студентами, можно ли считать И.А. Бунина и А.П. Чехова реалистами, надо обратить внимание на то, что И.А. Бунин, в отличие от А.П. Чехова, стирает границы времени и пространства, которые управляют сюжетом реалистического произведения. Если отбрасываются причинно-следственные отношения как поверхностные, то Бунин и Чехов здесь скорее противоположны, потому что Бунин в своих произведениях фокусируется как раз на особых, редких моментах человеческой жизни. Вспышка любовного чувства, несчастье, катастрофа, смерть – это состояние героя, когда в его сознании происходит взрыв повседневности как «солнечный удар». Когда ломается

привычное, то у героев Бунина «открываются глаза» на мир и появляется «второе» зрение, которое помогает, по выражению М.Бахтина, увидеть свое человеческое предназначение, свое «не-алиби в бытии».

Если возникает вопрос о художественном принципе Бунина, то надо обратить внимание на то, что его концепция человеческой страсти сосредоточивается в трагичной любви, в признании непостижимости бытия. Но стилистически Бунин изображает в своих произведениях «бесконечность» через присутствие в них какой-то «космической» неизбежности и неотвратимости, поэтому художественный принцип Бунина отличается от реализма [2]. Чтобы понять, в чем состоит его писательская особенность, его новаторство, студенты должны почувствовать не только особый бунинский слог, но и сюжетные особенности рассказов. Все они объединены героями, которые окружены необъяснимыми стихиями бытия. Любовь по Бунину – это загадочная сила, но она вне пола, вне обыденности, она просто несовместима с жизнью. «Солнечный удар» символизирует любовь как стихию чувств, которая завладела человеческими душами. С одной стороны, влюбленные не в состоянии вместить такое огромное напряжение, замкнуть его между собой. Поэтому гибель одного из героев – типичный бунинский финал любовного сюжета. С другой стороны, в рассказах «Дело корнета Елагина», «Темные аллеи», «Митина любовь» самоубийство героя стало единственным способом избавиться от обыденности жизни. Герои Бунина бессильны и перед началом бытия, которое недоступно человеческому пониманию, и перед повседневностью.

Если сам И.А. Бунин считал, что не принадлежит ни к одной литературной школе Серебряного века [2], то следует рассматривать его творчество, оказавшееся за пределами декадентства, символизма, романтизма и реализма, как феномен XX века. Именно поэтому произведения Бунина

получили всемирное признание и стали классикой. Цикл рассказов «Темные аллеи» стал своеобразным итогом жизни и творчества писателя, где он в полной мере раскрылся как художник и философ. Считая «Темные аллеи» «самой совершенной по мастерству» книгой, сам Бунин признавал ее оригинальность, которая состоит в «трагичном и ...нежном и прекрасном» любви во всем ее многообразии [2].

Любовь понимается писателем как величайший бесценный дар. Проследить его философскую концепцию любви можно по тому, где развиваются события [5]. В рассказах: «Тёмные аллеи», «Муза», «Антигона», «Таня», «Натали», «Холодная осень», «Ворон», «Зойка и Валерия», «Качели» присутствует замкнутость пространства, душающая любовь. Несмотря на то, что в некоторых рассказах события происходят в больших городах (Москва, Одесса, Париж), но и там герои замкнуты в пространство комнат, отелей и ресторанов.

Москва в цикле рассказов упоминается, когда герои перемещаются из столицы в провинцию или, наоборот, уезжают в столицу по делам. Автор не уточняет, чем его герои занимаются в Москве, потому что будничные дела не важны для писателя. Однако в рассказах «В одной знакомой улице», «Чистый понедельник», «Муза», «Кавказ» события разворачиваются в самой Москве. В рассказах «Муза» и «Кавказ» Москва символизирует закрытое пространство квартир, номеров отелей, гостиных, где нет и не может быть места для любви, здесь возможна лишь страсть. Любовь возникает, когда герои покидают столицу.

Однако в рассказе «Чистый понедельник» с самого начала Москва становится таким же действующим лицом повествования, как и загадочная героиня. Описанию Москвы в рассказе отведено столько же места, сколько и героине, характер этих описаний совпадает: герой отыскивает и находит в своей возлюбленной, как и в Москве, необъяснимые

странности. Эти странности создают цельность их общего образа: «...она была загадочна, непонятна для меня...» [1:324]. Герой рассказа словно противопоставлены друг другу: герой любит страстно, но совсем не понимает возлюбленную, а героиня ещё не разобралась в своей любви, она ищет себя. Места, где они осознают происходящее с ними, тоже отличаются. Герой встречается с героиней в ресторане, на лекции, в гостиничном номере кипящей Москвы. Она же уединяется в шумной Москве на кладбище, во дворе монастыря. Символизация любви через места уединения героев соответствует концепции автора.

И.А. Бунин придаёт особый смысл месту событий в своих рассказах, поэтому у него не просто вагон поезда, перрон, усадьба или гостиная, кладбище или монастырь. Каждое описание, каждый образ отражает диалектику чувства и взгляды автора. В основном, всё события происходят в России *когда-то* до революции, с *кем-то* и *где-то*. Даже если герой находится не в России, то все его воспоминания связаны с родиной. В этом Бунин очень последователен, именно это принесло ему, академику Санкт-Петербургской Академии наук, который провел много лет жизни в эмиграции, славу одного из главных писателей русского зарубежья, первого русского обладателя Нобелевской премии по литературе.

Цикл рассказов «Тёмные аллеи» завершает изучение творчества И.А.Бунина. По анализу сочинений «Мой любимый рассказ И.А.Бунина» можно сделать вывод, что в основном все студенты приходят к выводу: «Тёмные аллеи» можно считать самым значительным произведением в творчестве писателя, которое сам художник считал своеобразной *книгой итогов* [2]. Именно в этом цикле раскрылось его пронзительное восприятие катастрофы любви и трагичности жизни как невозможность счастья в дисгармоничном мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин, И.А. Тёмные аллеи: Повести. Рассказы / И.А. Бунин. – М.: Эксмо, 2009 – 608 с.
2. Бунин, И.А. О происхождении моих рассказов [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://bunin.niv.ru/bunin/zapisnye-knizhki/proishozhdenie-moih-rasskazov.htm> (дата обращения: 06.05.2020).
3. История русской литературы на русском языке/ авторы-составители Жень Гуансюань, Чжан Цзяньхуа, Юй Ичжун, Изд. 2-е, – Пекин. – Изд. Пекинского университета, – 2014г. (серия учебных пособий по иностранной литературе XXI в.) – 392с.
4. История русской литературы/ главн. редактор Чжен Цзу, ред. Е.Е Орехова, С.А.Небольсин. – Шанхай: изд-во Обучения Иностранному Языку г. Шанхая, – 2008г. (серия учебных пособий по русскому языку для бакалавров университета Нового Века) – 367с.
5. Егорова О.Г. Единство в многообразии: (о книге И.Бунина «Темные аллеи») / О.Г.Егорова; Астрах. гос. пед. ун-т. - Астрахань: АГПУ, 2002. - 143 с.

ФУНКЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ДЕТАЛЕЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И.БУНИНА

Мадоян В.В.

Доктор филологических наук, профессор.

Шейранян С.З.

Кандидат педагогических наук, доцент.

*Национальный университет архитектуры и
строительства Армении*

Яркая художественная деталь в арсенале изобразительных средств И.Бунина занимает одно из ведущих мест. Его произведения буквально заполнены удачно подобранными сочными деталями, выписанными рельефно, выпукло. Они помогают пристальнее всмотреться в явления жизни, многогранно раскрыть образы героев, их настроения, видение мира, психологию, душевное состояние, придают силу читательской фантазии, воображению.

Художественная деталь в современном литературоведении справедливо считается одним из “средств создания художественного образа, которое помогает представить изображаемую автором картину, предмет или характер в неповторимой индивидуальности. Она может воспроизводить черты внешности, одежды, обстановки, переживания или поступка” [1, с.44]. Деталь – это “особо значимый, выделенный элемент художественного образа” [2, с. 220].

Еще А.С.Пушкин умел с помощью художественных деталей выявить душевное состояние своего героя в данный момент повествования. К примеру, в повести “Дубровский” после смерти и похорон отца, лишенный дома, Владимир остро чувствовал свое одиночество. “Долго сидел он неподвижно на том месте, взирая на тихое течение ручья, уносящего несколько поблеклых листьев и живо представлявшего ему верное подобие жизни – подобие столь обыкновенное”. Будущее его было так же неопределенно, как

судьба этих опавших листьев, уносимых течением. Ведь неизвестно, когда и к какому берегу их прибьет. Вспомним также роль черешен в повести “Выстрел”: ”Он стоял под пистолетом, выбирая из фуражки спелые черешни и выплевывая косточки, которые долетали до меня”, - вспоминает Сильвио.

По мнению Л.Н.Толстого, “никакою мелочью нельзя пренебрегать в искусстве, потому что иногда какая-нибудь полуоторванная пуговица может осветить известную сторону жизни данного лица. И пуговицу непременно надо изобразить. Но надо, чтобы и все усилия, и полуоторванная пуговица были направлены исключительно на внутреннюю сущность дела, а не отвлекали внимания от главного и важного к частностям и пустякам, как это делается сплошь и рядом” [3, с. 156]. Именно поэтому всевозможные безделушки, украшения, кружева в кабинете Нехлюдова (роман “Воскресение”) являются не просто предметами интерьера – они кричат голосами голодных, нуждающихся детей. Очевидно, что у великих мастеров слова “повторяющиеся приметы, характерные детали служат раскрытию внутреннего состояния героев, подчеркивают сущность их характеров” [4, с.196]. Например, суть Василия Курагина в романе Л.Н.Толстого “Война и мир” выражается в том, что он носит мундир высшего сановника России. Это едва ли не единственный отличительный его признак – мундир дорогой, обшитый золотом. Характерная, повторяющаяся особенность при описании Элен – это красивые мраморные плечи. Она, в отличие, например, от Наташи Ростовой, неизменна на протяжении всего романа, подобно мраморной статуе. Нет описания лица или глаз – зеркала души. В романе “Анна Каренина” Л.Н.Толстой неоднократно отмечает здоровые, крепкие зубы Вронского, символизирующие его хватку, настойчивость, неотступность, упорство (в частности, в отношениях с Анной). Не случайно и то, что в конце романа

он почувствовал острую зубную боль. Отмеченные примеры показывают, что внешняя деталь может служить самой точной внутренней характеристикой героя.

Великим мастером художественной детали был А.П.Чехов. Незначительная на первый взгляд деталь становилась у него средством социальной, психологической, нравственной характеристики. Например, конфискованный полицейским надзирателем Очумеловым крыжовник – это отнюдь не случайная подробность, а его нравственный облик (рассказ “Хамелеон”).

Огромное значение различным деталям портрета, быта, природы придавал И.Бунин. В своем творчестве он широко использовал их, продолжая и творчески развивая лучшие традиции своих великих предшественников. Например, неоднократно повторяющиеся характерные портретные факты у И.Бунина, как и у Л.Н.Толстого, служат раскрытию внутреннего мира героя, выявляют сущность его характера. Вот портрет Молодой (повесть “Деревня”), воплотившей в себе, по мнению писателя, лучшие черты крестьянской России: “Стройная, с очень белой, нежной кожей, с тонким румянцем, с вечно опущенными ресницами”, которые, кстати говоря, “волновали Тихона Ильича страшно”, да и не только его. Неоднократно замечаемая И.Буниным деталь “опущенные ресницы” говорит о ее скромности, покорности, замкнутости. Обращается внимание читателей и на красоту и стройность Молодой. Красота эта, однако, не принесла ей счастья: Тихон Красов совершает над ней грубое насилие, муж “свирепо бьет ее ежедневно и еженощно” ремненным кнутом, мещане ее, “по пояс голую”, с диким хохотом привязывают к дереву и т.д. Красота Молодой предстает поруганной и тогда, когда выдают ее за не вызывающего никаких симпатий Дениску, сына Серого. С целью показать, как отразились на ее внешности тяготы судьбы, И.Бунин использует следующую яркую деталь: “подсохшие от горя губы”.

Неоднократно отмечалось, что “внимание Бунина-портретиста привлекает к себе каждая черточка в лицах героев, их телосложение, их прическа, их одежда и обувь, их движения... Своеобразие Бунина-портретиста – в меткой необычности определений и сравнений всего облика человека или отдельных его черт” [5, с.526]. Вот, например, сатирический портрет торговца Талдыкина из рассказа “Танька”: “Здоровый толстый мещанин с физиономией мопса: блестящие, злые черные глаза, форма носа, скулы – все напоминало в нем собачью породу”. Особо отметим также, что И.Бунин довольно часто сравнивает своих героев с теми или иными представителями животного мира. Родька, муж Молодой, “худой, кривой, длиннорукий и сильный, как обезьяна” (“Деревня”). В повести “Жизнь Арсеньева” директор гимназии напоминает гиену. В рассказе “Господин из Сан-Франциско” на пароходе разгуливает “красавец, похожий на пиявку”, героя рассказа “Печенег” даже его собственные дочери называют “жабой”. У учителя в рассказе “Старуха” “кабаны глазки”, у Акимы (повесть “Деревня”) “ястребиные глаза”, а у Махора (рассказ “Ермил”) “бараний взгляд”. При описании хозяйского сына в рассказе “Хорошая жизнь” И.Бунин использует следующую характерную особенность – “ножки, ручки тонкие, как овечьи”.

Еще раз подчеркнем, что для создания яркой художественной детали И.Бунин часто пользуется сравнениями, причем как простыми, так и развернутыми. Они служат ему в качестве важного средства художественной типизации, помогают выявить сущность явления. Уместно вспомнить, что и Л.Н.Толстой считал сравнение “одним из естественнейших и действительнейших средств для описания” [6, с. 379]. Приведем несколько оригинальных бунинских сравнений: голова “толстой, стриженной” Анюты из рассказа “Худая трава” “сзади была похожа на кувшин вниз горлом”. “Старой слоновой костью” блестела крепкая лысая голова господина

из Сан-Франциско. На той же “Атлантиде” Кармелла, похожая на мулатку, и “чудовищной величины” командир, похожий в своем мундире на огромного идола. В рассказе “Братья” тощие, сожженные зноем старики “шагали точно мумии старух”; там же можно встретить “желтолицего старика, похожего на евнуха”, покупателей и продавцов, “одинаково похожих на темнокожих банщиков”. В рассказе “Хорошая жизнь” барыня “вся желтая, толстая, как покойница”. Одним из персонажей рассказа “Сверчок” является Василий, “похожий на малайца”. В повести “Деревня” ступни у скопца были “полные и противные, как у какой-нибудь ключницы”.

“Зоркость и наблюдательность Бунина поразительна, так же как поразительно его умение облечь увиденное в емкие, точные слова” [7, с. 9]. Порой нескольких метких слов достаточно ему, чтобы передать, подобно художнику, внешний облик героя, сделать его зрительно ощутимым для читателя. Приведем в качестве примера следующее предложение из рассказа “Веселый двор”: “Ходил Егор в облезлом, голубом от времени и тяжелом от пота, гимназическом картузе, в рубахе с обитым, скатавшимся воротом, в обвисших, протертых и вытянутых на коленях портках, в лаптях, обожженных известкой”. А вот и гимназист из рассказа “Ночной разговор”, который “неделями не менял белья и парусиновой одежды, не снимал дегтярных сапог, оборвал все пуговицы на летней шинели, испачканной колесами и навозом”. В данных примерах на редкость удачно подобранные И.Буниным детали помогают не только глубоко понять образ, но и оценить его, представить в наиболее полном виде.

Иногда образы героев ярко и отчетливо вырисовываются И.Буниным благодаря умелому использованию противоположных по смыслу, антонимичных фактов. В рассказе “Веселый двор” противопоставлены Егор Минаев и его мать Анисья, которая была так суха от голода, что соседи звали ее

Ухватом. “Не верилось, что Анисья мать его. Он белес, широк, она — суха, узка, темна, как мумия... Он никогда не разувается, она вечно боса. Он весь болен, она за всю жизнь не была больна ни разу. Он пустоболт, она молчалива. Он бродяга, любит народ, беседы, выпивки, а ее жизнь проходит в вечном одиночестве, в сиденье на лавке”.

С помощью искусно подобранных деталей И.Бунин умеет высказать свое ироническое отношение к герою. В повести “Деревня”, например, дано описание одного охотника с пегой легавой собакой, с ружьем в чехле и в “высоких болотных сапогах, хотя болот в уезде и не бывало”. Ироническое отношение автора к данному охотнику становится очевидным благодаря несоответствию таких контрастных особенностей, как отсутствие болот в данной местности и высокие болотные сапоги.

Рассмотрим описание старика, отца невесты из рассказа “Братья”. Он “был полон, с женскими грудями, ходил он босиком, но под зонтиком”. Иронического эффекта И.Бунин добивается здесь благодаря портретной детали “с женскими грудями”, а также очевидному несоответствию “босиком, но под зонтом”.

Не без иронии описаны жившие восемь лет в Суходоле французы (повесть “Суходол”). Достигается необходимый эффект при помощи следующих портретных деталей: “Француз Луи Иванович, мужчина в широчайших, книзу узких панталонах, с длинными усами, накладывавший на лысину волосы от уха к уху”. Примечательна и такая характеристика героини: “пожилая, вечно зябнувшая мадамзель Сизи”. Убеждается читатель в ироническом отношении автора к героям благодаря следующему замечанию: оставались французы в Суходоле, “чтобы не скучно было”.

Умело использует И.Бунин художественные особенности и как средство социальной или психологической характеристики героя. Смокинг, запонки в блестящих манжетах,

белоснежная рубашка, крахмальное белье, гаванские сигары, золотые пломбы, “шелковые ноги” господина из Сан-Франциско подчеркивают его социальное положение, принадлежность к “самому отборному обществу”. А в качестве психологической можно привести хотя бы следующую характеристику героя рассказа “Ночной разговор” Федота - “очень глупый, но считавший себя изумительно умным”.

Отдельно рассмотрим, какие художественные детали использует И.Бунин в повести “Деревня” для характеристики Дениски. То, что из кармана его поддевки торчат свернутые в трубку “какие-то зеленые и красные книжечки”, на первый взгляд, вроде бы положительно характеризует его. Позже, однако, выясняется, какие это книжечки: песенник “Маруся”, “Жена-развратница”, “Невинная девушка в цепях насилия”, “Поздравительные стихотворения родителям, воспитателям и благодетелям”, “Роль пролетариата в России”. Первые четыре книжечки говорят о его интеллектуальном уровне, последняя - о его пристрастии к революционному движению. То, что Дениска глупый и недалекий человек, подчеркивается еще одной примечательной деталью - он, оказывается, собственные стихи пишет и этим вызывает справедливое недоумение окружающих (“ох, и дурак же!”). А вот и характерный пример речевой детализации. Дениска “венгерку” называет “вендеркой”, “чемодан” - “чумаданом”, “пролетариат” - “проталериятом”, “проститутки” - “приститутками”, широко использует слова “таперь” и “энта”, что однозначно свидетельствует о его необразованности. Характеризует Дениску как человека ущербного и его рассказ о голодной проститутке: ”Дашь ей полхунта хлеба за всю работу, а она сожрет его весь под тобой...” Показательна и его реакция на этот, сам по себе жуткий факт: ”То-то смеху было”. Последняя речевая деталь приводится с целью подчеркнуть бестактность, черствость данного персонажа. В целом Дениска, конечно же, отвратителен, что проявляется не только в

его речах и поступках (в частности, в сцене избияния собственного отца: “Дениска стащил Серого с печки и бил смертным боем до тех пор, покуда не сбежались соседи”), но также в его внешности: ”волосы у него были мышинного цвета и не в меру густы, лицо землистое и как будто промасленное”. О таких деталях внешности, как “землистое лицо” и непропорционально “короткие ноги” сравнительно с туловищем (говорящие о его неадекватности) И.Бунин на протяжении повести напоминает неоднократно. Нетрудно догадаться, что в этом образе нашла свое воплощение вся ненависть писателя к революционерам, смутьянам и бунтовщикам.

И в рассказе “Веселый двор” с помощью удачно подобранных внешних особенностей портрета И.Бунин стремится дать внутреннюю характеристику героя: через физическое уродство – уродство духовное. “Уродливы были его руки: большой палец правой руки похож на обмороженную култышку, ноготь этого пальца – на звериный коготь, а указательный и средний пальцы – короче безымянного и мизинца: в них было только по одному суставу”. На первый взгляд, неоправданное нагромождение натуралистических деталей помогает раскрытию образа.

Использование отдельных натуралистических фактов, а иногда и их гиперболизация с целью усиления впечатления служит И.Бунину важным средством выразительной речи: способствует более пристальному всматриванию в явления жизни. Например, в рассказе “Ночной разговор” натуралистическое усиление используется писателем с тем, чтобы показать безутешное горе доведенного до отчаяния отца грудного ребенка, застреленного солдатами на руках у матери: он “очумел от горя – и давай барина по голове этим ребенком мертвым охаживать”. И еще одна показательная деталь, разоблачающая самого виновника расправы: барин, вызвавший для “смирения села” солдат, которые “все в лоск, вдребезги разнесли”, “говорят, добрый был”.

Широко использует И.Бунин и особенности быта, которые дают читателю возможность наглядно представить страшную картину нечеловеческого существования жителей деревни. Вот в рассказе “Князь во князьях” Лукьян Степанов показывает Сева свою избу, которая немногим отличается от жилища первобытного человека. В описании поражают выразительностью удивительно точно подмеченные писателем бытовые детали: “Спустились вниз по земляным стертым ступенькам. Внизу было мрачно, темно – свет проходил только в два крошечных окошечка под самым потолком. Сева увидел нары человек на двадцать, заваленные старьем, рассыпанную кирпичную печь, шершавые чугуны на мокром земляном полу”. Хозяин считает, что живет в превосходных условиях: “Диво, а не изба”. И сырость тоже для него в порядке вещей: “Мы, брат, люди земляные”. Обращает на себя внимание тут одна очень важная изюминка: рядом с этой землянкой стоит новый, недостроенный дом, который Лукьян Степанов третий год не доделывает. И дело отнюдь не в капитале, как он сам не стесняясь признается, а в опасениях, что внуки, которым у него нет числа, “живо все шпалеры обдерут”.

И.Бунин демонстрирует удивительную изобретательность при подборе деталей. У него практически никогда они не повторяются. Например, прижимистость Тихона Ильича (повесть “Деревня”) отчетливо и ярко вырисовывается уже в совершенно иной ситуации и при помощи других фактов. “Тихон Ильич распахнул чуйку, сунул руку в карман поддевки – решил было дать Дениске двугривенный. Но спохватился, – глупо деньги швырять, – и сделал вид, что ищет что-то”.

Патологическая скупость другого персонажа повести “Деревня”, Якова передана следующим образом: в приступе ярости он хотел было схватить малого (сына) “за пельки”, да “рубаху драть жалко”. А предваряется этот эпизод замеча-

нием о том, что скрытный и нервный Яков особенно “нервен тогда, когда доходит дело до его семьи, хозяйства”.

Детализация уродливого, безнравственного по своей природе быта в рассказе “Игнат” дает возможность И.Бунину показать его губительное влияние на судьбы людей. Вся атмосфера барского дома, где жила горничная Любка, унижает достоинство человека, развращает его. Точно воссоздающие обстановку в барском доме сцены бесцеремонных домогательств приехавших на праздники барчуков – “переходившего из одного учебного заведения в другое” большого, приземистого Николая и “лечившегося на Кавказе офицера” Алексея Кузьмича (в подтверждение этому настойчиво повторяющаяся портретная деталь – длинное лицо “в лиловых, припудренных прыщах”) – служат именно этой цели. Увиденное в барском доме живо действует на воображение робкого и забитого деревенского пастуха Игната, вызывая в нем чувство ревности, злобу и особенно похотливые желания. С целью во что бы то ни стало раздобыть деньги на водку, необходимую для сближения с нищей дурочкой Фионой, он в порыве страсти готов задушить семилетнюю босоногую девочку, у которой “в кулачке были зажаты тридцать копеек”. Он “схватил ее за горло и повалил на дорогу. Девочка захрипела и распустила пальчики”. И.Бунин всячески подчеркивает физиологизм, дикую страсть героя, свойственную скорее животному, чем человеку. И именно с этой целью писатель описывает охваченного вожделением большого мышастого быка, который “тяжело бежал, мотая нитями стекловидных слюней и вдруг, весь наливаясь мощью, вставал на дыбы”. Не случайна в этой связи и другая деталь: “Томимый вожделением, Игнат двинулся за собаками – смотреть на их совокупление”. В конечном итоге изуродована в барском доме и жизнь Любки – она “не отказывала только ленивому”.

С первых строчек рассказа “Хорошая жизнь” деньги не случайно становятся в нем основной, оценочной особенностью. В жизни главной героини рассказа мещанки Настасьи Семеновны Жоховой деньги – это все. Ради них она способна на любую подлость, на любое преступление. Любой разговор в конечном счете у нее сводится к деньгам (“каждую копеечку, бывало, берегу: деньги-то, они с крылушками, только выпусти их”; “деньгами все можно сделать” и др.). Овладев деньгами влюбленного в нее купеческого сына, калеки, Жохова спокойно покидает его, прекрасно зная, что он покончит жизнь самоубийством. Она добивается увольнения прислуги Веры только для того, чтобы ей “прибавили какую-нибудь безделицу”. Разлучая собственного сына с любимой девушкой, она тоже прежде всего думает о деньгах: ”Вот куда, выходит, денежки-то мои кровные летят.” “Денежки готовы, а то на весь город ославлю!” – кричит она, выставляя Феньку за порог. И поступок свой она считает вполне оправданным, так как сама в свое время не вышла за бедного человека, который ей нравился, в надежде на “видного жениха, выгодного”. На примере героини рассказа И.Бунин убедительно показывает, как расчет, страсть к накопительству заглушает в человеке всякие возвышенные чувства, приводит его к моральной деградации. Обратим внимание и на такую речевую деталь. Положительно характеризуя “батеньку” своего, она употребляет почти как синонимы следующие слова: “ужасно умный, дельный, бессердечный”.

Отдельно остановимся на следующей детали быта, раскрывающей одну из самых мрачных сторон деревенской жизни (повесть “Деревня”): в Черной Слободе, недалеко от кладбища, “белобрысые тихие девочки, играющие возле завалинок в любимую игру – похороны кукол”. К какому выводу может прийти читатель, читая эти строчки? Очевидно, что крестьяне в деревнях вымирали целыми семьями от голода, а смерть и похороны стали делом обычным даже для

детей. Вот они и играют в свою любимую игру. Жизненная правда лежит в основе этой метко схваченной Буниным детали. В подтверждение сказанного выше относительно высокой смертности (в том числе и детской) можно привести и следующую цитату: "Тихон Ильич увидел свежую детскую могилку и, вспомнив своего ребенка, задавленного во сне немой кухаркой, заморгал от навернувшихся слез".

Продажность капиталистического строя, где все можно натворить за деньги, в том числе и купить любовь, И.Бунин гневно обличает в рассказе "Господин из Сан-Франциско". Приведем маленький отрывок из него: "...Изящная влюбленная пара, за которой все с любопытством следили и которая не скрывала своего счастья: он танцевал только с ней, и все выходило у них так тонко, очаровательно, что только один командир знал, что эта пара нанята Ллойдом играть в любовь за хорошие деньги и уже давно плавает то на одном, то на другом корабле". Поставленной цели И.Бунин достигает посредством особо значимой детали - "нанятая Ллойдом влюбленная пара". О том, что она не случайна и несет особую идейную нагрузку, говорит повторное напоминание о ней уже в конце рассказа:" среди блеска огней, шелков, бриллиантов и обнаженных женских плеч, тонкая и гибкая пара нанятых влюбленных".

В рассказе "Господин из Сан-Франциско" показательна еще одна особенность, помогающая прояснить отношение автора к заглавному герою. На протяжении почти всего повествования не было ясной погоды – солнце не появлялось. Приведем в качестве доказательства всего лишь несколько словосочетаний и предложений из рассказа: "С полудня неизменно серело и начинал сеять дождь", "Однако декабрь выдался не совсем удачный", "Облачное, мало обещающее небо", "До самого Гибралтара пришлось плыть то в ледяной мгле, то среди бури с мокрым снегом", "Тяжелый туман до самого основания скрывал Везувий", "Остров Капри был сыр

и темен в этот вечер” и др. Однако после смерти господина из Сан-Франциско небо проясняется, “становится голубым” и появляется, наконец, солнце. Приведем еще несколько примеров. “Озолотилась против солнца, восходящего за далекими синими горами Италии, чистая и четкая вершина Монте-Соляро”. Все было “под ослепительным солнцем, которое уже жарко грело, поднимаясь все выше и выше”. Земля, “вся озаренная солнцем, вся в тепле и блеске его”. Обратимся еще к одной примечательности: на всем острове Капри не нашлось для господина из Сан-Франциско простого готового гроба. Его помещают в “большой длинный ящик изпод содовой английской воды” и уже, скрывая от живых, помещают в черный трюм той же “Атлантиды”, на которой еще недавно, с таким почетом везли его в Европу. Везли, служа ему с утра до вечера, предупреждая его малейшие желания, “охраняя его чистоту и покой”.

Главным героем рассказа “Учитель” является не очень образованный сельский учитель Турбин, высокий, худой, “и от застенчивости неловкий”. На приеме у богатого помещика он чувствует себя не в своей тарелке. Неловкость и застенчивость учителя становятся предметом насмешек сытых эгоистов, которые смеха ради подпаивают его. Изрядно выпив и уже не контролируя свои поступки, Турбин пускается в пляс под звуки веселой тарантеллы: “Не слушая музыки, без всякого такта Турбин вдруг зашаркал ногами, потом все быстрее, быстрее, пошел мелкой дробью и вдруг стукнул в паркет, подпрыгнул и пустил руки между ногами, словно разрубил что-то со всего размаха”. В итоге – его, “размахивающего ногами, как веслами”, выталкивают за дверь. После этого случая окружающие его никчемные, пошлые люди смотрят на него “насмешливо-пристально”, “обращаются к нему, как к заведомому пьянице”, называют его поступок “свинством”, напоминают, что над ним “глумились”, а потом “за крыльцо выкинули”. Не выдержав

унижений, он с горя спивается. В рассказе образ главного героя Турбина ярко и отчетливо вырисовывается перед воображением читателя благодаря яркой зрительной детали, постоянно напоминаемой И.Буниным – “тонкие длинные ноги” (подобно оттопыренным ушам Алексея Каренина). Еще одна искусно подобранная писателем особенность – тарантелла. С ее помощью выявляется лицемерие, ничтожность, тупость представителей так называемого “культурного общества”, которые из-за пустяка способны сломать судьбу безобидного в сущности человека.

В повести “Деревня”, говоря о настроениях простых людей в 1906 году, И.Бунин заостряет внимание на невиданном интересе к газетам в том числе у людей, никогда раньше их не читавших. Делается это благодаря умело подобранным отдельным деталям, на первый взгляд вроде бы не связанным непосредственно с ходом действия. “В вагонах прежде разговаривали только о дождях и засухах, о том, что “цены на хлеб бог строит”. Теперь у многих в руках шуршали газетные листы, а толк шел опять-таки о Думе, о свободах, отчуждении земель – никто и не замечал проливного дождя, шумевшего по крышам, хотя ехал народ все жадный до весенних дождей – хлеботорговцы, мужики, мещане с хуторов”. Небывалый интерес к прессе косвенно подтверждается и тем фактом, что Дениска некоторое время поддерживал свое существование продажей газет.

Картина разрушения старых устоев дана в рассказе “Эпитафия”. Центральным является здесь образ “белоствольной и развесистой плакучей березки” - символа России. И в трудные, и в хорошие времена березка эта была рядом с людьми. Но вот люди уходят из деревни “на поиски нового счастья”. Несколько заброшенных в деревне изб уже напоминают кибитки кочевников, “покинутые в поле после битвы или чумы”. Уход людей становится причиной гибели не только деревни, но и березки: “на верхушке березы торчали

сухие белые сучья”. Березка здесь - основная пейзажная деталь, за которой важная мысль писателя об органической, неразрывной связи людей с родной природой.

В рассказе “В поле” пейзажная деталь метель (или ее синоним выюга) является еще и лейтмотивом произведения – она красной нитью проходит через весь рассказ. Каждая глава начинается с напоминания о ней: “Темнеет, к ночи поднимается выюга... Разыгрывается на дворе метель... Метель бушует кругом дома... Не смолкая бушует метель за окном... Всю долгую ночь бушевала в темных полях выюга... Темно, угрюмо, буря не унимается. Сугробы под окнами почти прилегают к окнам и возвышаются до самой крыши...” Создается впечатление, что уничтожается все вокруг: “с шумом летят кирпичи с крыши”, “ветер повалил трубу”, “буря грозно потрясает стены”, “дребезжат от ветра разбитые стекла”... Пейзажная деталь метель в данном рассказе помогает И.Бунину донести до читателя мысль о разорении дворянского гнезда. Не случайны поэтому предложения типа: “И кажется, что усадьба вымерла, никаких признаков человеческого жилья”. “Это плохой знак: скоро, скоро, должно быть, и следа не останется от Лучезаровки!”

Одна-единственная пейзажная зарисовка у И.Бунина может стать поводом для глубоких философских размышлений о жизни. Ярко горящий в темноте костер привлекает внимание героя одноименного рассказа. Подъехав ближе, он замечает “черные фигуры людей, сидевших на земле”. Особенно поразила его “девочка лет пятнадцати с печально-призывными глазами необыкновенной красоты”. Однако встреченный не очень приветливо цыганами, он вынужден уехать. Тарантас снова погружается в темноту ночи. Нет больше “тепла и запаха горящего бурьяна”, но еще ярче, чем у костра, видит герой “черные волосы, нежно-страстные глаза, старое серебряное монисто на шее...” Костер в рассказе – это символ чего-то прекрасного, волнующего, манящего, мимо

чего нельзя пройти равнодушно. Прошедший мимо (даже не по своей воле), будет впоследствии терзаться сознанием безвозвратно потерянного счастья.

В рассказе “Перевал” философские обобщения и выводы делаются автором на основе другой пейзажной детали – перевала. Герой ночью бредет “по горам к перевалу”, “под ветром, среди холодного тумана”. Он весь дрожит “от напряжения и усталости, одежда ... вся промокла от снега, а ветер так и пронизывает ее насквозь”. Незаметно для читателя, однако, повествование это плавно переходит в размышления о сложностях жизненного пути. Последний уподобляется полному неожиданных опасностей переходу через “голый, пустынный перевал”. “Сколько уже было в моей жизни этих трудных и одиноких перевалов! Как ночь, надвигались на меня горести, страдания, болезни, измены любимых и горькие обиды дружбы – и наступал час разлуки со всем, с чем сроднился. И, скрепивши сердце, опять брал я в руки свой страннический посох. А подъемы к новому счастью были высоки и трудны, ночь, туман и буря встречали меня на высоте, жуткое одиночество охватывало на перевалах... Но – идем, идем!”

Аналогичные мысли возникают при чтении рассказа “Новая дорога”. Новый путь страны символизирует здесь дорога. Проходя через весь рассказ, данная художественная деталь становится важным средством выразительности. В неуклонном движении поезда вперед по этой железной дороге, несмотря ни на какие преграды (“угрюмые леса”, “черные чащи”), ощущается твердая уверенность писателя в том, что впереди – новая, лучшая жизнь. Он с оптимизмом смотрит в будущее: “Я смотрю вперед, на этот новый путь, который с каждым часом все неприветливее встречают угрюмые леса. Стиснутая черными чащами и освещенная впереди паровозом, дорога похожа на бесконечный туннель”.

Подводя итог, еще раз отметим, что яркая деталь в художественном арсенале изобразительных средств И.Бунина занимает одно из ведущих мест. Его произведения буквально заполнены удачно подобранными сочными изюминками, выписанными рельефно, выпукло. Они помогают пристальнее всмотреться в явления жизни, многогранно раскрыть образы героев, их настроения, видение мира, психологию, душевное состояние, придают силу читательской фантазии, воображению.

ЛИТЕРАТУРА

1. Литература: Справочные материалы/ Под общ. ред. С.В.Тураева.- М.: Просвещение, 1988.- 335 с.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий./ Гл. ред. и составитель А.Н.Николкин.- М.: НПК “Интелвак”, 2001.- 1600 с.
3. Л.Н.Толстой в воспоминаниях современников. Т.2.- СПб.: Пальмира, 2017.- 665 с.
4. Р.М.Северикова, Н.М.Архипова, В.В.Трофимова. Литература. Учеб. пособие. - М.: Высшая школа, 1978.- 453 с.
5. Н.Любимов. Образная память (Искусство Бунина).- И.А.Бунин. Собр. соч. в четырех томах. Т.4.- М.: Правда, 1988, с. 516 – 538.
6. Д.Э.Розенталь. Практическая стилистика русского языка. - 5-е изд., испр. и доп.- М.: Высш. шк., 1987.- 399 с.
7. 7.А.Саакянц. И.А.Бунин и его проза. – В кн.: И.А.Бунин. Повести и рассказы. - М.: Правда, 1982, с. 3-20.

**«ЛИТЕРАТУРА КАК ЯВЛЕНИЕ ВЫСОКОКУЛЬТУРНОЕ
ИМЕЕТ СВОЮ ТРАДИЦИЮ, ИДУЩУЮ КАК БЫ В ВОЗДУХЕ...»:
НЕСКОЛЬКО ЗАМЕТОК О ПЕРЕКЛИЧКАХ В ТВОРЧЕСТВЕ
А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА И И.А. БУНИНА**

Мелентьева И.Е.

Кандидат филологических наук

*ОЧУ ВО «Православный Свято-Тихоновский
гуманитарный университет»;*

*ГБУК г. Москвы «Дом русского зарубежья
им. А. Солженицына»*

Говорить о бунинской традиции в творчестве А.И. Солженицына сложно, так как эти два художника бесконечно далеки друг от друга как с точки зрения поэтики, так и с точки зрения мировосприятия. Но в то же время некоторые переключки в их текстах очевидны²⁰. Недаром Солженицын, чувствующий крепкую связь со всей предшествующей русской словесностью от Илариона Киевского до Анны Ахматовой, в одном из интервью 1987 года высказал мысль о неуловимости, но вместе с тем непреложности литературных связей: «Литература как явление высококультурное имеет свою традицию, идущую как бы в воздухе. Я очень предан традиции русской литературы XIX века. Однако в обстановке этого нового мира и мы должны иначе себя вести и иначе писать» [5; 3, 288].

Установка «иначе писать» проявляется у Солженицына во всем. «Иначе», значит адекватно своему времени и по содержанию, и по форме. Причем формальные изыски для писателя не главное. В 1980 году в интервью с Хилтоном Крамером, критиком «Нью-Йорк Таймс», в связи с выходом

²⁰ Из работ на заявленную тему можно назвать лишь статью известного буниноведа Лидии Колобаевой (см. [3]), посвященную бунинским образам в «Раковом корпусе» и «Крохотках».

английского перевода книги «Бодался телёнок с дубом» Солженицын говорит: «Формальные приёмы мои складываются... Из чего вообще складываются художественные приёмы писателя? Они складываются из его личности, из материала и из традиции его литературы, в данном случае русской. Вот и всё. А просто придумывать новые приёмы я считаю недопустимым и невозможным» [5; 2, 531].

О И.А. Бунине Солженицын упоминает в своих художественных и публицистических работах не так часто, как о других писателях. Всего три слова из бунинских произведений находим в самом неизвестном тексте Солженицына «Русском словаре языкового расширения»: гáлда – галдѣж; грóбно; чрэвно. Слова эти помечены составителем Бун. Есть несколько отсылок в «Архипелаге ГУЛАГ». В «Литературной коллекции» среди очерков о других писателях имеется и текст о Бунине (пока неопубликованный). А в критическом очерке «Николай Лесков» Солженицын пишет резкие слова о Бунине. Например, о том, что Лесков опередил его с «агатовыми глазами», и о том, что бунинская «Деревня» «чуженадуманная» [4; 19].

В год смерти Бунина Солженицын, находящийся в то время в кок-терекской ссылке, пишет стихотворение «Три невесты», в котором помещает своего великого соотечественника в ряд лучших русских поэтов России:

«Блока белокрылого, Есенина сметенного,
Бунина закатного, обдуманного Брюсова, –
Я метал им всё, что помнил лучшего,
Голову в жару свою охватывая,
Отцедил смолы янтарной Тютчева,
Брызнул зелья чёрного Ахматовой» [6; 18, 244].

В 1967 году в Письме IV Всесоюзному съезду Союза Советских писателей Солженицын показывает, как и кого из отечественных гениев XIX–XX веков советская репрессивная цензура пыталась не допустить до современной «читающей России» – Бунин находится в их числе: «Даже Достоевского, гордость мировой литературы, у нас одно время не печатали (не полностью печатают и сейчас), исключали из школьных программ, делали недоступным для чтения, поносили. Сколько лет считался “контрреволюционным” Есенин (и за книги его давались тюремные сроки)? Не был ли и Маяковский “анархистствующим политическим хулиганом”? Десятилетиями считались “антисоветскими” неувядаемые стихи Ахматовой. Первое робкое напечатание ослепительной Цветаевой десять лет назад было объявлено “грубой политической ошибкой”. Лишь с опозданием в 20 и 30 лет нам возвратили Бунина, Булгакова, Платонова, неотвратимо стоят в череду Мандельштам, Волошин, Гумилев, Клюев, не избежать когда-то “признать” и Замятина, и Ремизова» [5; 2, 28].

Похоже, что любовный дискурс Бунина, это то, что повлияло на изображение любовных переживаний в произведениях Солженицына. Например, концентрация внимания на губах героини. У Бунина читаем: «Были эти слабые, сладчайшие в мире губы» («В одной знакомой улице») [1; 4, 371]; «Она подняла мне голову – и я опять узнал, почувствовал ее знакомые, несказанно-сладостные губы и смертельно-блаженное замирание наших сердец» [1; 4, 277] и т. п. У Солженицына губы как визитная карточка характера и объект томления героя встречаются в «Правой кисти», «Раковом корпусе», «Красном Колесе» и «В круге первом». Один из центральных героев романа «В круге первом» дипломат Иннокентий Володин, уже совершив непоправимый шаг передачи американцам информации о советском шпионе,

мирится со своей неверной женой. В описании этого неполного примирения значимую роль играет любовный дискурс. Губы неверной возлюбленной становятся центром вселенной и отправной точкой для размышлений о природе любви: «Он покосился. Покосился на ее губы. На эти единственные, слияние с которыми можно длить, и длить, и длить – и не пресыщает. Были поводы Иннокентию узнать, что так бывает редко, почти никогда. Были поводы ему узнать, что не соединяется в одной женщине все, что хотели бы мы. Губы, волосы, плечи, кожу и еще многое надо было бы по частям, по частям собирать из разных в одну, как природа не хочет делать. А еще собирать – душевные движения, и нрав, и ум, и обычай» [6; 2, 509].

Любование кóндовыми русскими словами, восхищение их звучанием, очарованность музыкой родной топонимики – все это объединяет Бунина и Солженицына.

В «Жизни Арсеньева» главный герой объясняет причину своего желания отправиться в Смоленск лингвистически и исторически: «Прежде всего – очень нра-вятся слова: Смоленск, Витебск, Полоцк... Разве вы не знаете, как хороши некоторые слова? Смоленск вечно горел в старину, вечно его осаждали... Я даже что-то родственное чувствую к нему – там когда-то, при каком-то страшном пожаре, погорели какие-то древние грамоты нашего рода, отчего мы лишились каких-то больших наследных прав и родовых привилегий...» [1; 4, 272].

Игнатъича («Матрёнин двор») в среднерусскую полосу «потянула тоска из Азии» [6; 1, 118], тоска по словам и настоящему русскому языку. Ужаснувшись страшному и режущему слух топониму «Торфопродукт», Игнатъич затем упивается, словно пробует на вкус названия владимирских деревень и продолжает свой метафизический путь к исконной России: «И узнал, что не всё вокруг торфо-разработки, что

есть за полотном железной дороги – бугор, а за бугром – деревня, и деревня эта – Тальново, испокон она здесь, ещё когда была барыня-«цыганка» и кругом лес лихой стоял. А дальше целый край идёт деревень: Часлицы, Овинцы, Спудни, Шевертни, Шестимирово – всё поглуше, от железной дороги подале, к озёрам» [6; 1, 118].

В «Раковом корпусе» Солженицына многие герои имеют постоянные зоологические ипостаси. Дама сердца Олега Костоглотова врач онкологического отделения Вера Гангарт – газель и антилопа.

Образ изящной и недоступной возлюбленной в виде грациозного копытного часто встречается в литературе и до «Ракового корпуса». Газель, антилопа – воплощение красоты и гармонии в сознании многих народов. В Словаре живого великорусского языка В.И. Даля эти животные описаны сходно: «с оленьим станом и козьими рогами» и «рога козы, стан олений» [2; 1, 340]. Первое, что Костоглотов замечает в Вере – это ноги, поэтому в тексте появляется лирический лейтмотив: «Её ноги, ноги её газельи» [6; 3, 202].

К середине XX в. в поэзии сформировалось устойчивое сочетание «газельи глаза» (или «глаза газели»). См. например: «И в глаза твои газельи» (А. Фет «Под палаткою пунцовой...»); «Вот девушка с газельими глазами» (Н. Гумилев «Вот девушка с газельими глазами...»); «Прекрасная дева смотрела глазами газели» (К. Бальмонт «Песня араба») и пр. Вносит свою лепту в устойчивое «газельи глаза» и Бунин, только у него это преобразуется в «антилопыи взгляды», и принадлежат уже не женщинам, а юным мужчинам. В «Жизни Арсеньева» колоритными деталями описания гулянья на главной улице Витебска являются еврейские юноши и девушки: «Медленно двигалась по тротуарам густая толпа полных девушек, наряженных с провинциальной еврейской пышностью в бархатные толстые шубки, лиловые, голубые и

гранатовые. За ними, но скромно, отдельно шли молодые люди, все в котелках, но тоже с пейсами, с девичьей нежностью и округлостью восточно-конфетных лиц, с шелковистой юношеской опушкой вдоль щек, с томными антилопьиными взглядами... Я шел как очарованный в этой толпе, в этом столь древнем, как мне казалось, городе, во всей его чудной новизне для меня» [1; 4, 274]. Таким образом, Бунин вносит в реестр лексико-семантического поля «газельи глаза» новое сочетание «антилопьи взгляды».

А Солженицын в «Раковом корпусе» обновляет фразеологизм «газельи глаза» по-другому. Определение «газельи» возносит тонконожку Веры Гангарт до звездных высот небесной возлюбленной героя Веги. И Вегины невесомые «газельи» ноги становятся почти бесплотными и невещественными. Так появляется Вега-газель-антилопа – «чудо духовности ... на стройных лёгких ногах» [6; 3, 426], с «крупными доверчивыми и – милыми! да, милыми глазами!» [6; 3, 426].

Отчетливо видна разница художественных подходов двух писателей в использовании восточной легенды-притчи о сроках и периодах жизни человека в бунинском рассказе «Молодость и старость» и солженицынской повести «Раковый корпус».

В «Молодости и старости» (далее рассказ цитируется по этому изданию без указания страниц [1; 4, 415-417]) восточная легенда фактически составляет основное содержание этого небольшого произведения. Рассказывает ее величественный старик-курд, вместе со своей ватагой, поднявшийся в Трапезунде на пароход. Старый курд производит впечатление неординарной внешностью: он «большо[й] и широк[ий] в кости, в белом курпее и в серой черкеске, крепко подпоясанной по тонкой талии ремнем с серебряным набором... Борода его была бела как кипень, сухое лицо черно

от загара. И необыкновенным блеском блестели небольшие карие глаза». Этот диковинный старик насмешлив, говорит загадками. Так, на вопрос о том, куда он плывет, курд отвечает: «В Стамбул, господин. К самому падишаху. Самому падишаху везу благодарность, подарок семь нагаек. Семь сыновей взял у меня на войну падишах, всех, сколько было. И все на войне убиты. Семь раз падишах меня прославил».

Контрастом великолепному старику оказывается «молодой полнеющий красавец и франт, керченский грек». Красавец (так все время называет героя Бунин), услышав о смерти всех сыновей курда, с «небрежным сожалением» произносит: «Це, це, це! ... Такой старый и один остался!». Не стерпев пренебрежения, старик, желая взять верх над красавцем, рассказывает легенду о сотворении человека и объясняет, почему он сам совсем «не старый» и никогда старым не будет.

По легенде старого курда, «Бог сотворил человека и сказал человеку: будешь, ты, человек, жить тридцать лет на свете, – хорошо будешь жить, радоваться будешь, думать будешь, что все на свете только для тебя одного Бог сотворил и сделал». Далее повествуется о том, что по тридцать лет вместе с человеком получили ишак, собака и обезьяна. Причем расписываются ужасы земного удела перечисленных животных: «будешь ты таскать бурдюки и вьюки, будут на тебе ездить люди и будут тебя бить по голове палкой»; «будешь жить всегда злая, будешь сторожить хозяйское богатство, не верить никому чужому, брехать будешь на прохожих, не спать по ночам от беспокойства»; «будет она жить без труда и без заботы, только очень не хороша лицом будет, – знаешь, лысая, в морщинах, голые брови на лоб лезут, – и все будет стараться, чтоб на нее глядели, а все будут на нее смеяться». Каждое животное просит Бога избавить его хотя бы от части дней существования: «собака даже завывала: ой, будет с меня и половины такой жизни»; «ишак зарыдал, заплакал и

сказал Богу: зачем мне столько?»; «и она [обезьяна. – И.М.] отказалась». А вот человек, наоборот выключивает время жизни: «прибавь от его доли!»; «прибавь мне и эту половину!»; «выпросил себе и эту половину».

Что же в итоге: «Человек свои собственные тридцать лет прожил по-человечески – ел, пил, на войне бился, танцевал на свадьбах, любил молодых баб и девок. А пятнадцать лет ослиных работал, наживал богатство. А пятнадцать собачьих берег свое богатство, все брехал и злился, не спал ночи. А потом стал такой гадкий, старый, как та обезьяна. И все головами качали и на его старость смеялись. Вот, все это и с тобой будет, – насмешливо сказал старик красавцу, катая в зубах мундштук кальяна».

Обескураженному молодому греку, не понимающему почему курд не стал старым и не похож на обезьяну, рассказчик отвечает парадоксом: «Таких, как я, мало... Не был я ишаком, не был собакой, – за что ж мне быть обезьяной? За что мне быть старым?».

У Солженицына в «Раковом корпусе» иная обстановка, иная ситуация рассказывания, иной рассказчик. В «раковой» палате ташкентской больницы, в том месте, которое как смерть, уравнивает всех – молодых и старых, одиноких и семейных, богатых и бедных, сталинистов и эзков – Ефрем Поддубев, человек, который никогда раньше не задумывался над вопросом «чем люди живы?», рассказывает бывшему лагерному охраннику Ахмаджану легенду о смысле жизни. Это повествование слышат все, находящиеся в палате, в частности, аппаратчик Павел Русанов, который называет легенду по себя «идиотской сказкой» [6; 3, 28]. «А зачем человеку жить сто лет? И не надо, – говорит рыжий Ефрем, – Это дело было вот как. Раздавал, ну, Аллах жизнь и всем зверям давал по пятьдесят лет, хватит. А человек пришёл последний, и у Аллаха оставалось только двадцать пять. ... И стал обижаться человек: мало! Аллах говорит: хватит. А

человек: мало! Ну, тогда, мол, пойди сам спроси, может у кого лишнее, отдаст. Пошёл человек, встречает лошадь. “Слушай, – говорит, – мне жизни мало. Уступи от себя”. – “Ну, на, возьми двадцать пять”. Пошёл дальше, навстречу собака. “Слушай, собака, уступи жизни!” – “Да возьми двадцать пять!” Пошёл дальше. Обезьяна. Выпросил и у неё двадцать пять. Вернулся к Аллаху. Тот и говорит: “Как хочешь, сам ты решил. Первые двадцать пять лет будешь жить как человек. Вторые двадцать пять будешь работать как лошадь. Третьи двадцать пять будешь гавкать как собака. И ещё двадцать пять над тобой, как над обезьяной, смеяться будут...”» [6; 3, 28-29].

Общее в двух изложениях легенды то, что человеку неожиданно для него вместе со временем существования прибавляются и страдания, причем страдания нечеловеческие. Солженицын показывает простодушных животных, охотно подчиняющихся человеку. В бунинском же варианте животные умные и отказываются от половины жизни сами, так как понимают, что тянуть лямку подобного существования совершенно нестерпимо. Другим оказывается и арифметический расклад жизни человека (у Солженицына предельный возраст – 100 лет, а у Бунина – 75). Чувство превосходства рассказчика над слушающими в «Раковом корпусе» отсутствует, так как судьбы оказавшихся в онкологическом отделении сходны – борьба с болезнью и неизвестный исход. В «Молодости и старости» неожиданное преимущество старика-курда перед юным греком в том, что он уже прожил «ишачий» и «собачий» периоды жизни, оставаясь человеком, а значит, наказание в виде «обезьяньего» времени не последует. А вот будущее «красавца» не так однозначно – он еще вполне успеет оказаться и «ишаком», и «собакой»...

Как мы видим, бунинский след в творчестве Солженицына, не просто присутствует, но и требует пристального внимания исследователей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бунин И.А.* Собр. соч. в 5 т. М.: Издательство «Правда», 1955-1956.
2. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I. А-З. М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1956. С. 340.
3. *Колобаева Л.В.* «Река, впадающая в пески»? Художественные прогнозы Александра Солженицына («Раковый корпус») // Солженицынские тетради: Материалы и исследования. Вып. 1. М.: Русский путь, 2012. С. 147–166.
4. *Солженицын А.И.* Николай Лесков // Солженицынские тетради: Материалы и исследования. Вып. 1. М.: Русский путь, 2012. С. 11–24.
5. *Солженицын А.И.* Публицистика в 3 т. Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд-во, 1995-1996.
6. *Солженицын А.И.* Собр. соч. в 30 т. М.: Время, 2006 – издание продолжается.

О ДВУХ ПЕРЕВОДАХ ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ (И.Бунин и Б.Пастернак)

*Мелкумян М.И.
Старший преподаватель
Ереванский госуниверситет*

*“Поэзия темна,
В словах невыразима...”
И.Бунин “В горах”*

Иван Бунин, Борис Пастернак – эти широко известные имена неразрывно связаны и прочно закреплены в истории русской литературы первой половины XX века. И хотя время это диктовало свои новые правила и установки в развитии искусства с ломкой давно устоявшихся взглядов и традиций, обязательно крайне индивидуальных, обязательно отрицающих прежние нравственные и этические нормы и любые ограничения, - оба эти автора сумели остаться за рамками многочисленных новоявленных течений и разных-измов. Конечно, не просто было сразу разобраться в хаосе сложившейся ситуации, особенно для более молодого Пастернака. “Принято было задирать нос, ходить гоголем и нахальничать, и, как это мне ни претило, я против воли тянулся за всеми, чтобы не упасть во мнении товарищей” – писал позже (в 1957г.) Пастернак в автобиографическом очерке “Люди и положения” [3,177] и добавлял: “Слух у меня тогда был испорчен выкрутасами и ломкою всего привычного, царившими кругом. Все нормально сказанное отскакивало от меня. Я забывал, что слова сами по себе могут что-то заключать и значить, помимо побрякушек, которыми их увешали. Я во всем искал не сущности, а посторонней остроты”. [3,185]. Во второй половине 50-х гг. Пастернак серьезно занялся авторским пересмотром и переделкой своих произведений прежних лет, “перемарывал космологические

мудрености ранних стихов”, очищая их от “внешних эффектов” и ненужной манерности, при этом исправлялись не частности, а вся система образов и вырисовывался индивидуальный почерк и непритязательный слог автора.

Старшему современнику Пастернака Ивану Бунину (в 1912 г. отмечалось 25-летие творческой деятельности уже имевшего звание академика писателя) было легче разобратся в народившихся в конце 19-го века символистских, декадентских направлениях. Правда, поначалу он проявлял некоторый интерес к этим новым течениям, но “очень скоро разочаровался в них и во все последующие годы своей жизни выступал решительным противником декадентства и убежденным сторонником великих реалистических традиций русской литературы”[1,19]. В своей речи на юбилее газеты “Русские ведомости” в 1913 г. он говорил: “... морем разлилась вульгарность, лукавство, хвастовство, фатовство, дурной тон, напыщенный и неизменно фальшивый, называемый “виртуозностью”, а на самом деле просто низменный и пошлый”[1,32]. “Новую” поэзию Бунин осуждал за “нелепую вычурность”, “крикливую манерность”, всегда отзывался о ней со свойственной ему иронией и даже с язвительной насмешкой: “Мы пережили и декаданс, и символизм, и неонатурализм, и порнографию, называющуюся разрешением “проблемы пола”, и богоборчество, и мифотворчество, и какой-то мистический анархизм, и лубочные подделки под русский стиль, и “садизм”, и снобизм...” [5,25]. В “Окаянных днях” Бунин вспоминал, как осенью 1917 г. в низкопошибном кабаке “Музыкальная табакерка”, не отличающемся изысканной публикой, Брюсов, Маяковский, Толстой “читали свои и чужие произведения, выбирая наиболее похабные, произнося все заборные слова полностью. Толстой осмелился предложить читать и мне, - я обиделся и мы поругались...” К облику Бунина очень подходят слова из романа “Доктор Живаго”: “Его умение

держат себя превышало нынешние русские возможности” [11,98].

Быть может, такое отношение к новым явлениям объяснялось внутренними установками этих незаурядных авторов, их восприятием принципов литературного искусства, отношением к значимости и весомости слова. Б.Пастернак считал, что художник должен творить с жадой дойти “до самой сути” (“Цель творчества – самоотдача /А не шумиха, не успех”), с поиском “большой творческой идеи” и, прежде всего, выразить “голос жизни”, богатство ассоциативного постижения мира с сохранением индивидуального почерка, со стремлением ни единой долькой “не отступаться от лица”,

“... Все время схватывая нить
Судеб, событий,
Жить, думать, чувствовать, любить,
Свершать открытия”.

Для И.Бунина в поэзии “всего важнее – мысль, не музыкальность стиха, не ритм, а именно мысль... изречение, афоризм, закованный в стихотворный размер и рифму” [5,25].

Такому единодушному отстранению от искажений, ломок и претензий на новое, сохранению верности классическим традициям развития искусства, видимо, способствовали, во-первых, образование и семейная аура, а во-вторых, с юности заложенная в этих двух писателях и сохраненная в их дальнейшем творчестве тяга к музыке и к живописи. В статье 1913г. о проблемах эстетической культуры “Символизм и бессмертие” Пастернак писал: “Значение единственного символа музыки – ритма – находится в поэзии”. [3,9]. Серьезные занятия музыкой, тонкое ее понимание “не могли не сказаться на его отношении к слову как носителю звучания”. [3,7]. Схожие мысли находим и у Бунина: “Для меня главное – это найти звук. Как только я его нашел – все остальное делается само собой... Вероятно, я, все-таки, рожден стихотворцем, поэтому не стал ни

музыкантом, ни живописцем, хотя стать художником страстно хотел, часами глядел на цветы, на солнечный свет и тени, на синеву неба..." [6,67]. А стал живописцем слова. Каждое его произведение – это зримая пейзажная зарисовка, а музыкальный ритм и напевность его поэзии завораживают своей мелодичностью.

О живописном начале в искусстве слова высказывался и Пастернак: "О моментальности впечатлений, о способах их закрепления на бумаге кистью, пером, а вместе с тем и звуками... порывистую живопись может передать слово" [3,38]. Он считал, что творческое начало претворяет звук в поэзию, а поэзию – в смысл. "Музыка слова состоит в соотношении значения речи и ее звучания, важно суметь не исказить звучащего в нас голоса жизни" [3,274].

Все свои мысли и установки эти замечательные мастера слова отразили не только в поэтических и прозаических произведениях, но и в переводческом творчестве. Для Пастернака переводческая работа служила убежищем от окружающей его действительности, "поглощенной мнимостью и создающей непереносимо фальшивое положение" [4,209]. Реальность для поэта стала разлагаться. История вторгалась в лирику, нивелировала и унифицировала личность поэта. Пастернак отчетливо признавал неуместность своей поэзии в новом мире. В "Докторе Живаго" он абсолютно трезво и зримо описал царящую ситуацию, принесенную революцией: "Нарушение устойчивости общества, пошатнувшаяся прочность обихода – реальность расходится с провозглашенным, проявления бессмысленного насилия – воздух пахнет смертью" [11,131], и свое положение в этой ситуации: "... а он не знал, куда деваться от чувства нависшего несчастья, от сознания своей невластности в будущем, несмотря на всю жажду добра и способность к счастью" [11,101]. Летом 1935 г. Пастернаку пришлось пережить страшный кризис (после писательских

поездок по колхозам, где поэт увидел невообразимое и невыразимое горе, настоящее бедствие), приведший его на больничную койку: душевный срыв, год бессонницы, инфаркт.

Боже! Стал забываться за красным желтый,

Твой луговой вдохновенный рассвет...

Где Ты? На чьи небеса перешел Ты?

Здесь, над русскими, здесь Тебя нет. [11,132]

Через годы он писал В.Ф.Асмусу об этом тяжелейшем периоде своей жизни: "... У меня в действительности не было никакой болезни, а я был тогда непоправимо несчастен и погибал, сходил с ума и погибал, как заколдованный злым духом. Удивительно, как я уцелел, я должен был умереть тогда, меня окружала серая обессиливающая пустота, отнимающая возможность писать – меня тогда не было на свете, и не дай Бог никому узнать те области зачаточного безумья, в которых, сдерживаясь и борясь против них, я пребывал" [4,211]. Новые условия лишали поэта высказывать в печати свои мысли, свои суждения об искусстве, о философии, о самой жизни. Ему даже не было позволено написать предисловие к его же переводу "Фауста". В письме к отцу от 25 декабря 1934 г. он писал: "Ничего из того, что я написал, не существует. Тот мир прекратился, и этому мне нечего показать. Было бы плохо, если бы я этого не понимал. Но, по счастью, я жив, глаза у меня открыты..."[4,209]. (Вспоминаются слова из песни А.Вертинского: "Мы жили на другой планете".)

Вот в таких обстоятельствах, боясь утратить свободу художника, которая для Пастернака была ключевым понятием, он и обращается к переводческой деятельности как к чистому ключу, кристальному роднику Поэзии с верой в непобедимую силу слова, в ожидании перемен, которые восстановили бы возможность собственного творчества. "Я кажется вовремя убрал себя из банки с пауками"[3,43] писал

он в это время и получил кличку “внутренний эмигрант”. Конечно, трудно предположить, как сложился бы творческий путь Пастернака стань он “внешним” эмигрантом, но уж история с Нобелевской премией точно не имела бы той трагической развязки, которая явно ускорила кончину поэта. “В письме к Р.М.Рильке от 12 апреля 1926 г. Пастернак пишет о том, что революция разорвала течение времени и что свое творческое состояние он ощущает как мертвое, сожалея, что ни он и никто другой не может на родине писать так неподдельно и правдиво, как писали М.Цветаева, И.Бунин, находясь в эмиграции”[13,343].

В эмиграции Бунин мог написать даже “Окаянные дни”, и у него были иные причины обращения к переводческой деятельности. “Я непрестанно жажду приобретать чужое и претворять его в себе. Но зачем? Затем ли, чтобы на этом пути губить себя, свое я, свое время, свое пространство, - или затем, чтобы, напротив, утвердить себя, обогатившись и усилившись чужим?...” – писал он в дневнике [6,64]. Известные переводы Бунина из Байрона, Теннисона, Мицкевича, Лонгфелло и др., конечно же, не губили, а именно обогащали переводчика. В своей переводческой деятельности Бунин, как правило, работал над самим оригиналом и не признавал подстрочников. Перевод стихотворения Аветика Исаакяна “Моя душа...” был редким исключением в практике Бунина. Подстрочник, конечно же, увеличивает отдаленность перевода от оригинала. Кроме того, для поэтического текста очень важным при переводе является аудиальное восприятие (ритм, звучание, мелодия). Видимо, у Бунина не было такой возможности, тогда как по его же признанию главным для него было “найти звук”, уловить вибрации невысказанных мыслей. Ведь звук всегда точен, конкретен, однозначен, тогда как слово – обманно, неуловимо. Исследователь переводческого творчества Поль Рикер писал: “Над каждым словом витает венчик невыразимого... Слова обладают

магнетическим полем, которое вырабатывает не киловатты, а килоэмоции”[7,255].

Сам Бунин в оценке значимости слова высказывал совершенно тютчевскую точку зрения: “Всю жизнь я страдаю от того, что не могу выразить того, что хочется” [6,49]. По-тютчевски звучат и его стихи:

...Зачем и о чем говорить?
Всю душу с любовью, с мечтами
Все сердце стараться раскрыть
И чем же? – одними словами
И хоть бы в словах-то людских
Не так уж все было избито!
Значенья не сыщете в них,
Значение их позабыто!
Да и кому рассказать?
При искреннем даже желаньи
Никто не сумеет понять
Всю силу чужого страданья! [5,338]

А переводчик – должен не только понять, но и проникнуться, и найти необходимые слова, чтобы максимально точно выразить это “чужое страданье”.

Хотя Бунин и Исаакян были оба и поэтами, и прозаиками, академиками, жили в одно время, были почти одногодками (Исаакян родился пятью годами и умер четырьмя годами позже Бунина), отношение к Родине у них было разное.

Разрыв Бунина с Россией был вызван установившимися новыми порядками, а вернее беспорядком, полным беспределом. В дневнике 1918-1919 гг. Он писал: “Кровавый хаос – суть новый порядок России. Грязь, пошлость, наглость, распушенность – смело шагают по колено в крови в одежде, снятой с убитых”. Революция виделась ему разгулом слепых, стихийных, разрушительных сил. Он осознавал необратимость происходящих процессов, и с неизбывной горечью

вопрошал: “Неужели конец?” В “Окаянных днях” Бунин писал: “Что сделали *мы* (подч.нами) с той громадной и разнообразнейшей жизнью, которой жила Россия последнее столетие?...”

У Исаакяна оторванность от Родины носила совершенно иной характер. Его Родина была разорена, попрана, залита кровью тысяч и тысяч соплеменников, в конце концов отобрана варварской, хищнической *чужой* силой, и упоминать об этом на оставшемся клочке Родины – в Советской Армении было запрещено. И все-таки, подолгу живя в Европе (в том же Париже), он не упускал случая быть на Родине, служить ей, несмотря ни на что (дважды был в тюрьме), и умереть на своей земле (в отличие от Бунина, который не купился даже на заманчивое предложение полететь в Россию на специальном самолете и вернуться. Наверное, он не хотел увидеть того, что видел Пастернак, и желал сохранить в своем представлении и в творчестве прежнюю Россию, которой уже не существовало).

В армянском языке есть слова, которым нет соответствий в других языках: “пандухт” – человек насильственно оторванный от своего дома, своей земли, где зарезана вся его родня убийцами, завладевшими вековым достоянием его народа и уничтожающим это достояние; или “эргир” – это отобранная силой родина, которая ждет своих сынов, в отличие от “еркир” – просто страна. Можно привести много таких примеров. Аветик Исаакян в Армении больше, чем поэт. Его все называли “Варпет” (Мастер). Он выразил в своем творчестве всю боль души своего народа, все сокровенные мысли, владеющие умами всех и каждого армянина. Его стихи поются как народные песни, он присутствует в менталитете нации.

Его небольшое стихотворение “Моя душа...” (всего 4 строфы) – одно из огромного наследия поэта. Перевод этого стихотворения, сделанный Буниным в 1907 г. для сборника

“Армянская муза” под редакцией Ю.Веселовского был включен В.Брюсовым в антологию “Поэзия Армении”. В предисловии под заголовком “Задачи издания” составитель пишет: “Нашей конечной, идеальной целью было получить на русском языке точное воспроизведение оригинала в такой мере, чтобы читатель мог доверять переводам и был уверен, что по ним он знакомится с созданиями армянских поэтов, а не русских переводчиков” [12,19]. Правда, в другом месте Брюсов отмечал, что красота стихов “неизбежно меркнет в переводах”.

Насколько же “померкла”, а вернее преобразилась красота исаакяновского стихотворения в переводе Бунина? С первого же взгляда, еще не чтения, бросается в глаза укороченность оригинала, т.е. от 4-х строф остались 3. При чтении же выявляется, что не только форма оригинала, но и содержание и, тем более, настроение в переводе не сохранены. От подлинника остались только перекрестная рифма и некоторые слова, правда, в совершенно ином осмыслении. А.Блок писал: “Всякое стихотворение – покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся как звезды. Из-за них существует стихотворение” [2,84]. Выше говорилось о скептическом отношении Бунина к значимости слова, в котором “все избито и значение позабыто”. Посмотрим, как отразили слова, найденные Буниным, стихотворение Исаакяна. Темой стихотворения у переводчика является сон, “дивный и великий”. Все три (оставшиеся) строфы заканчиваются этим словом “сон”, и стихотворению больше подошло бы это название: “Сон” или “Мой сон”. Но, видимо, чтобы создать какое-то созвучие с оригиналом, переводчик назвал свое стихотворение “Моя душа” (у Исаакяна это стихотворение без названия). Но “душа” подлинника вовсе не сохранилась – в переводе она стала изгнанной бурями перевода раненой птицей. Кстати, птицы в переводе тоже нет. Есть только “сон”

– дивный, великий, вещий – он владеет душой, но уже не оригинального лирического героя, а бунинского. Слово “сон” повторяется у Исаакяна дважды только во второй строфе, и это, если быть более точным, не “сон”, а скорее “греза” или “мечта”, которая так недостижима, лучезарна и прекрасна, как вечно далекая маленькая звездочка. Она может дать поэту лишь мгновенное отдохновение, утешение, но не “развеять ночь души”, как это происходит с душой героя в переводе. В оригинале душа остается в той же ночной тьме, без приюта и покоя. В переводе же душа “безгрешна, непорочна”(?) вовсе не измучена бурями, а “истомлена суетой земною” (?) Заканчивается перевод победным гимном прекрасному сну... То есть в бунинском стихотворении (так будет правильное выразиться) передано настроение *минутной* печали юного поэта. Он ждет “вот-вот” исполнения своего вещего сна, который “развеет ночь души”. И все, - и нет тут вовсе той бездонной, бескрайней, беспросветной и безнадежной печали исаакяновского стихотворения с затаенной грезой его лирического героя о мгновенном хотя бы проблеске недостижимо далекой звездочки мечты, без которой не может быть не только поэзии, но и жизни. Получается, что в своем переводе Бунин не смог и не захотел, или посчитал просто неуместным оставлять “душу” в такой мрачной, бездонной печали. Он ввел в стихотворение “лазурнокрылого ангела” и еще “деву”, сходящую на землю, чтобы она “дыханьем звезд”, “любованьем неба” – “рассеяла ночь души”. Не представлял он, как можно по-исаакяновски оставить душу блуждающей в черном урагане, бесприютной, израненной. И получилось доброе, светлое стихотворение Бунина, но не перевод подлинника Аветика Исаакяна. Воистину, “муза у поэта одна – и для своих стихов, и для переводов” [10,48].

Б.Пастернак подошел к переводу этого стихотворения со свойственной ему педантичностью и отточенными годами переводческой работы мастерством. “Мои взгляды на

существо и задачи художественного перевода: вместе со многими я думаю, что дословная точность и соответствие формы не обеспечивают переводчику истинной близости. Как сходство изображения и изображаемого, так и сходство перевода с подлинником достигается живостью и естественностью языка” – пишет он в замечаниях к переводам из Шекспира. [3,601] Однако, работая с подлинниками, Пастернак имел возможность вникать в оттенки значений знакомых слов. Исаакяновский же текст он переводил с подстрочника, который, конечно же, не мог передать ни интонацию, ни звукопись, ни гармонию словосочетаний, ни столь важную музыку стиха. В статье “Искусство перевода” Владимир Масс пишет: “Перевод стихотворения по подстрочнику весьма отличается от известной операции скульптора-антрополога, умеющего по черепу восстанавливать черты лица. Чаше оказывается, что при переводе с подстрочника восстанавливается прежде всего лицо самого восстановителя-поэта” [8,236]. И, хотя Пастернак сохранил и композицию стихотворения, и количество строф, и по возможности ритм – мелодия в переводе так же печальна и протяжна – обойтись без неизбежных потерь и замен не удалось. Так, здесь птица “перелетная” (т.е. возвращающаяся) уже не передает сути изгнанничества, вынужденной оторванности от родного гнезда. Хотя трагизм ее положения дополнен словами “бедная” и со “сломанным крылом”, все равно у Исаакяна звучит бесконечное, безутешное, неизбывное горе бесприютности, а у Пастернака – это всего лишь тяжелый миг подавленного настроения. Быть может во всем “виноват” союз “но”, которым переводчик связывает первую строфу со средней частью стихотворения, где представлен светлый облик далекой, слабой и нереальной надежды. В оригинале нет этого противопоставления, вносящего какое-то равновесие и таящего в себе заманчивое утешение. Другие подмены (например: в подлиннике одна маленькая, вечно

отдаленная звездочка – в переводе “большая путеводная звезда, и др.) если и гасят драматизм оригинала, но не в той мере, как еще одно. Прибавив союз “но” (т.е. противопоставляя печали утешение), Пастернак еще и убрал из перевода весьма существенное для создания настроения безнадежности выражение “лишь на миг” из третьей строфы. Герой подлинника совершенно безнадежно (“ах, взгляни ты хоть раз на меня...”) грезит об одном лишь мгновении хотя и обманчивого покоя, но мечта его вечно далека, неосуществима, недостижима. В переводе же отдохновение даже очень возможно – “верь мне: конец *мятежу*” (?). У Исаакяна нет “мятежа”, у него глубинная грусть, боль по утраченной родине – без “конца”. То есть, даже в максимально точном и мастерски сделанном переводе Пастернака исаакяновская скорбь оказывается не так беспросветна и бездонна.

Можно продолжить и очень детально разбирать все отклонения и удачные находки, сравнивая переводы этих двух поэтов. К примеру, если у Бунина на первом плане *сон*, у Пастернака его вовсе нет, но есть *дождь* (вспоминается глава “Пастернак и дождь” из статьи М.Цветаевой о поэте).

В многочисленных трудах по теории перевода выражают самые противоречивые мысли об адекватности перевода оригиналу. О принципиальной переводимости любого текста писал Иржи Левый. “Как может быть непереводим поэт уже переведший, переложивший на свой (общечеловеческий) язык невыразимое и невыраженное? – писала М.Цветаева [9,131]. С другой стороны встречаем высказывания об абсолютной непереводемости поэзии, где “возможна только творческая транспозиция” (Р.Якобсон) или о том, что труд переводчика “не может быть ни полным, ни завершенным” (Джон Ферт). Получается, что “переводимость – явление не абсолютное, а относительное” [8,141]. Точнее всех выразился виртуоз переводческого дела С.Маршак: “Я выдвинул бы два – на вид парадоксальных, но по

существо верных положения: первое – перевод стихов невозможен, второе – каждый раз это исключение” [9,26]. Вот образцы таких исключений. (По праву соотечественника и билингва представляю также и свой перевод).

Иван Бунин

МОЯ ДУША...

Моя душа объята тьмой полночной,
Я суетой земною истомлен,
Моей душой, безгрешной, непорочной,
Владеет дивный и великий сон.

Лазурнокрылый ангел в небе реет,
На землю дева сходит, и она
Дыханьем звезд, лобзаньем неба свет
С моей души ночные чары сна.

И день, и ночь ее прихода жду я, -
Вот-вот она покинет небосклон,
Развеет ночь души – и, торжествуя,
Я воспою мой дивный, вещий сон!

Борис Пастернак
Душа – перелетная бедная птица
Со сломанным бурей крылом.
А дождь без конца, и в пути ни крупницы,
И тьма впереди и в былом.

Но где-то, усеявши неба покатость,
Не ведают звезды беды,
И ты – голубая хрустальная святость
Большой путеводной звезды.

Хоть раз меня взором мирящим пораду
И верь мне: конец мятежу,
На дно твоего непорочного взгляда
Я сердце свое погружу.

Душа – перелетная бедная птица
Без дома, без сил и без сна.
А дождь без конца, и в пути ни крупницы
Дорога ночная темна.

х х х

Душа, как изгнанная птица,
Под бурями с обломленным крылом.
Бушуют надо мною вихри.
Пристанища все нет в пути моем.

Ты в прозрачной дали, как мечта,
Так прекрасна, нежна и светла...
Не достичь мне тебя никогда, -
Ты, как в небе далеком звезда.

Ах, взгляни ты хоть раз на меня,
Подари безмятежный свой взгляд,
В бесконечной глубине твоих глаз
Дай угаснуть сердечным страстям...

Душа – израненная птица,
Нет у крова, покоя и сна...
Бушуют надо мною вихри,
И дорога темна и черна.

Իմ հոգին տառազիր մի թռչուն՝
Մրրկրվ զարնված, թեւաթափ,
Հողմերն են հեզ գլխիս շառաչում,
Եվ ուղիս անհատնում եւ անափ:

Դու բյուրեղ բարձունքում մի երազ՝
Լուսազարդ, եւ՝ քնքուշ, եւ՝ գողտրիկ,
Մի երազ սրբափայլ եւ անհաս,
Հավիտյան հեռավոր մի աստղիկ:

Այս, նայիր մի անգամ ինձ վրա
Քո անդորր ու քո խոր աչքերով,
Հայացքիդ ծովի մեջ գեթ մի պահ
Թող հանգչեմ սրտիս հուր տենչերով:

Իմ հոգին վիրավոր մի թռչուն,
Չունի բույն, չունի քուն ու անդորր
Հողմերն են հեգ գլխիս շառաչում,
Եվ ուղիս ու սեւ ու մուր եւ մոլոր...

Конечно, “даже самый удачный перевод не передает оригинала полностью, и все же перевод – это универсальный механизм человеческого сознания и драгоценнейшее орудие культуры” [9,405], обеспечивающее ее развитие в общечеловеческих масштабах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев В.Н. И.А.Бунин (К 100-летию со дня рождения). Москва, 1970.
2. Блок А.А. Записные книжки. Москва, 1965.
3. Борис Пастернак. “Услышать будущего зов”. Вст. и составление Л.А.Озерова. Москва, 1995.
4. Борисов В.М. Материалы к творческой истории романа “Доктор Живаго”. НМ №6-1988.
5. Бунин И.А. Соб.соч. в 5-и томах. Вст.ст. Л.В.Никулин. 1-й том. Москва, 1956.
6. Гречнев В.Я. Русский рассказ конца 19 – 20-го в. Ленинград, 1979.
7. Киселев Г.П. Скромное очарование перевода. ИЛ №6, 2005.
8. Масс Владимир. Искусство перевода. ВЛ №3-1970

9. Миры перевода. Материалы 3-го Межд. Конгресса переводчиков. Москва, 2015.
10. Мкртчян Л.М. Родное и близкое. Москва, 1978.
11. Пастернак Б.Л. Доктор Живаго. НМ №2-1988.
12. Поэзия Армении под ред. В.Я.Брюсова. Ереван, 1966.
13. Сейранян Н.П. История русской литературы XX в. Ереван, 2015.

РАССКАЗ ИВАНА БУНИНА «ГОСПОДИН ИЗ САН-ФРАНСИСКО»: КАК «РАБОТАЕТ» ЕГО ЗАГЛАВИЕ

Михайлова Г.П.

*Доктр гуманитарных наук
Вильнюсский университет (Литва)*

Рассуждения, которые представлены ниже, касаются прочтения и интерпретации одного из самых известных произведений русского писателя Ивана Бунина – рассказа «Господин из Сан-Франциско» (1915) – в инациональной аудитории. Подразумеваются первокурсники бакалаврской программы «Русская филология» Вильнюсского университета. Выпускники литовских и польских школ в крайне малом объеме знакомы с русской изящной словесностью. Поэтому одной из стратегий в рамках пропедевтического курса русской литературы является совместная интерпретационная деятельность студента и преподавателя. К прочтению предлагается произведение, которое, во-первых, обладает некоторыми содержательными особенностями, характерными для творческой индивидуальности того или иного писателя, во-вторых, демонстрирует отдельные функциональные аспекты формальной структуры художественного текста и, в-третьих, дает некоторые представления о цивилизационной идентичности и культуре России. Последний момент останется за пределами нашего небольшого исследования (к нему мы коротко вернемся в самом конце).

В рамках первых двух задач обратимся к заглавию художественного произведения, которое обладает способностью предоставить различные возможности истолкования текста. Все зависит от степени содержательности заглавия, то есть от обширности потенциально скрытых в нем смыслов. В свою очередь, само заглавие также можно по-разному интерпретировать, так как оно, вне зависимости от после-

дующего текста, обычно уже имеет художественную природу. Заглавие – «это компрессированное, нераскрытое содержание текста. Его можно метафорически изобразить в виде закрученной пружины, раскрывающей свои возможности в процессе развертывания» [3: 133]. И если провозгласить заглавие ключом к пониманию литературного текста, то вначале необходимо определить, какие смысловые нюансы в названии произведения являются для него определяющими, а затем попытаться проложить «интерпретационную дорожку» от заглавия к самому тексту.

Начнем с вопроса: традиционно или необычно заглавие рассказа Бунина? Ответ прост: оно довольно банально. Новелла «Господин из Сан-Франциско» вписывается в ряд тех литературных произведений, в которых некая номинация центрального персонажа вынесена за пределы текста, в его заголовок. С этой точки зрения, рассказ традиционен и соотносится с такими, уже известными студентам, текстами, как, например, чеховские новеллы «Дама с собачкой» и «Человек в футляре».

Но какому заголовку – «Дама с собачкой» или «Человек в футляре» – ближе название бунинского рассказа? Думается – первому. Именуя в заглавии рассказа Анну Сергеевну *дамой*, А. П. Чехов (глазами Гурова) определяет ее социальный статус: героиня репрезентирует состоятельные круги российского общества чеховских времен. При этом социальное положение литературной героини не является определяющим в водовороте судьбоносного адюльтера, хотя, безусловно, драматургия любовных отношений, связавших Гурова и Анну Сергеевну, зависит от их статуса в социальной иерархии и их «культурного капитала».

Для Бунина же социальное положение героя оказывается чрезвычайно важным, и это доказывается текстом рассказа. Господин из Сан-Франциско, в отличие от центрального персонажа чеховского рассказа, не имеет имени соб-

ственного: «...имени его ни в Неаполе, ни на Капри никто не запомнил...» [2: 53]. Писатель настаивает на групповом понимании личности и подчеркивает включенность героя в коллективную структуру: герой – «*господин*», представитель привилегированной социальной страты²¹. В системе социума личностность связана с социальным положением.

Но отсутствие у героя имени собственного свидетельствует и об ином – о его включенности в родовую структуру: центральный персонаж бунинского рассказа – просто человек. Однако и в этой родовой «общине» герой не имеет самостоятельной личности, потому что только при наличии имени человек обретает уникальность, выделяется из разряда себе подобных, становится субъектом личных отношений.

Таким образом, можно подвести определенные итоги: 1. Бунин описывает героя как субъекта социального и родового целого; 2. как компонент названных совокупностей герой рассказа лишен индивидуальной жизни (судьбы) и разыгрывает традиционные для обоих множеств роли – богатого господина и обычного смертного. Обратимся к тексту рассказа:

Люди, к которым принадлежал он, имели обычай начинать наслаждения жизнью с поездки в Европу, в Индию, в Египет. Положил и он поступить так же. [2: 53]; <...> *карнавал он думал провести в Ницце, в Монте-Карло, куда в эту пору стекается самое отборное общество, где одни с азартом предаются автомобильным и парусным гонкам, другие рулетке, третьи тому, что принято называть флиртом, а четвертые – стрельбе в голубей...* [2: 54]; *И господин из Сан-Франциско, чувствуя себя так, как и подобало ему, – совсем стариком...* [2: 60]; *Тело же мертвого*

²¹Для нерусской аудитории подобное расслоение общества не является открытием, польско-литовские «господа» („*ropani*“) – частые гости на страницах истории и культуры Литвы прошлых столетий.

старика из Сан-Франциско возвращалось домой, в могилу, на берега Нового Света. Испытав много унижений, много человеческого невнимания, с неделю пространствовал из одного портового пакгауза в другой, оно снова попало, наконец, на тот же самый знаменитый корабль, на котором так еще недавно, с таким почетом везли его в Старый Свет. [2: 69]

[Подчеркнуто мной. – Г.М.]

В обеих структурах (социальной и родовой) центральный персонаж рассказа осознает себя автономной единицей, не всегда являясь таковой для окружающих. Повествование разворачивается как обнажение несостоятельности героя в качестве субъекта. Отношение хозяина отеля к близким господина из Сан-Франциско после его смерти – это свидетельство восприятия его как объекта, как части определенного целого. Хозяина интересовали только те деньги, которые мог оставить американец в качестве богатого господина в кассе его гостиницы:

У миссис слезы сразу высохли, лицо вспыхнуло. Она подняла тон, стала требовать, говоря на своем языке и все еще не веря, что уважение к ним окончательно потеряно.

Хозяин с вежливым достоинством осадил ее: если мадам не нравятся порядки отеля, он не смеет ее задерживать; и твердо заявил, что тело должно быть вывезено сегодня же на рассвете, что полиции уже дано знать, что представитель ее сейчас явится и исполнит необходимые формальности... [2: 66]²²

²² Ситуация, доказывающая, что женщины (жена и дочь) в системе социума включены в личность мужчины (мужа и отца) и лишены в этой структуре самостоятельной субъективности.

Предшествующая этому ситуация физиологического бунта (предсмертные конвульсии героя) является доказательством несогласия героя, уверенного в своем автономном, независимом существовании, с тем, что он есть объект действия одного из законов родового существования – закона движения человека от рождения к смерти:

Он рванулся вперед, хотел глотнуть воздуха – и дико захрипел; нижняя челюсть его отпала, осветив весь рот золотом пломб, голова завалилась на плечо и замоталась, грудь рубашки выпятилась коробом – и все тело, извиваясь, задирая ковер каблуками, поползло на пол, отчаянно борясь с кем-то. <...>... лакеи и коридорные срывали с этого господина галстук, жилет, измятый смокинг и даже зачех-то бальные башмаки с черных шелковых ног с плоскими ступнями. А он еще бился. Он настойчиво боролся со смертью, ни за что не хотел поддаться ей, так неожиданно и грубо навалившейся на него. Он мотал головой, хрипел, как зарезанный, закатил глаза, как пьяный... [2: 65]

Итак, нарицательная номинация героя, вынесенная в заглавие, программирует в литературной реальности строго определенный стереотип поведения. Иначе говоря, у героя два амплуа: богатый господин и старик на пороге смерти. Равноценны ли эти «сценарии» судьбы и поведения для автора рассказа? Нет, потому что драматургия первого сюжета являет собой условный, ложный контекст бытия, сценарий же второго сюжета – органичное, естественное течение жизни к смерти.

При пристальном чтении текста рассказа становится очевидной смена «имен» центрального персонажа в процессе повествования. В первой части новеллы (до отъезда на Капри) это «*господин*», которого «*молодит*» смокинг и крахмальное белье. Словесный портрет героя в этой части изобилует эпитетами, подчеркивающими соответствие «господина»

окружающей его роскошной обстановке и, одновременно, принадлежность героя ненатуральному, поддельному миру: «желтоватое лицо», «серебряные усы», «золотые пломбы, лысая голова» цвета «старой слоновой кости». В переломный для сюжета момент – отъезд на Капри, сопряженный с плохой погодой и морской качкой, – портретные детали меняются: «лицо его стало темным, усы белыми, голова тяжело болела» [2: 60], и впервые в тексте рассказа появляется новое «имя» персонажа – «старик»:

И господин из Сан-Франциско, чувствуя себя так, как и подобало ему, – совсем стариком, – уже с тоской и злобой думал обо всех этих “Royal”, “Splendid”, “Excelsior” и об этих жадных, воняющих чесноком людишках, называемых итальянцами... [2: 60. Подчеркнуто мной. – Г.М.]

Выделенные слова прочитываются как проявление авторской оценочной позиции: подобное состояние героя естественно, органично. В этом состоянии и окружающая реальность воспринимается «стариком» в ее истинном, не театрализованном виде:

...раз во время остановки, открыв глаза и приподнявшись с дивана, он увидел под скалистым отвесом кучу таких жалких, насквозь проплесневевших каменных домишек, наклепленных друг на друга у самой воды, возле лодок, возле каких-то тряпок, жестинок и коричневых сетей, что, вспомнив, что это и есть подлинная Италия, которой он приехал наслаждаться, почувствовал отчаяние... [2: 60]

Бунин наполняет последние часы жизни героя знаками памяти, вернее, беспамятства. «Господину» дается последний шанс осознать свою вписанность в более важную, чем социальная, структуру – в природно-человеческое целое. Герой «вдруг» опознает в хозяине гостиницы персонажа из своего ночного сна. Но обертоны подсознания (или мистики) не входят в спектр ритуального бытия «господина», и он

забывает о сновидении. Нечто «ужасное» тревожит его память и разум в последний вечер, но звучит «второй гонг» к обеду, и он, не додумав, спешит в читальню [2: 63–64]. «Второй гонг», вызывая ассоциации со «вторым звонком» перед началом спектакля, можно истолковать как метку, указывающую на постановочный, театральный характер жизни героя. В словесном описании протагониста (в сцене приготовления к обеду) известные прежде характеристики персонажа-«господина» сочетаются с новыми признаками, которые присущи персонажу-«старик»: *«остатки жжжем-чужных волос вокруг смугло-желтого черепа», «крепкое старческое тело с полнеющей от усиленного питания талией», «сухие ноги с плоскими ступнями», «дряблая кожаца в углублении под кадыком»* [2: 63]. За несколько мгновений до смерти «господин» теряет свой социально маркированный имидж: *«Это хрипел уже не господин из Сан-Франциско, – его больше не было, – а кто-то другой»* [2: 66]. Далее «другой», отчужденный от привилегированного мира, обретает функциональную номинацию: *«умерший», «покойный», «мертвый»* и *«мертвый старик»* [2: 66–69].

Смерть вторгается в привычную для господина модель существования, взрывает ее изнутри и обнаруживает ее иллюзорность. Здесь надо отметить, что традиционная руссоистская оппозиция природа/цивилизация актуализируется Буниным по-толстовски, как противоположность естественного (подлинного) и искусственного. В фиктивном (иллюзорном, ложном) мире жизнь имитируется, как на сценической площадке. Театрализация выражается в повторяемости жестов и поступков. Таковы подробные описания пребывания господина и людей его круга на корабле «Атлантида»: это нерушимое соблюдение ежедневного ритуала потребления пищи и отдыхательно-развлекательных мероприятий. Смерть определяется как случайное событие только в пределах этой отлаженной системы, которая казалась

незыблемой и в рамках которой господин из Сан-Франциско, казалось, был властным распорядителем жизни. Но она же (смерть) есть результат вмешательства других, внешних для данной системы, закономерностей из другой структуры бытия, более мощной.

Компонентом этой мощной структуры – природно-естественного, подлинного мира – является возникающий в последней части бунинского повествования персонаж – царственно прекрасный «старик-лодочник». Антагонисту господина из Сан-Франциско Бунин дает имя собственное – Лоренцо, тем самым индивидуализируя его. Лоренцо свободен от условностей любого вида: он стоит посреди рыночной площади *«как всегда, без всякого дела»* [2: 69]. *«Беззаботный гуляка и красавец»* [2: 69], продавший за бесценок омаров, спокоен и уверен в себе. «Сценарии» жизненного пути и судьбы лодочника совпали с назначенным ему природой – с естественной красотой старости. Органичная красота старого Лоренцо контрастирует с вымученной моложавостью центрального героя, внешнее преображение которого наступило только после смерти:

Вдруг то, чего они ждали и боялись, совершилось – хрип оборвался. И медленно, медленно, на глазах у всех, потекла бледность по лицу умершего, и черты его стали утончаться, светлеть, – красотой, уже давно подобавшей ему. [2: 66]

Подлинная жизнь господина из Сан-Франциско выявилась в акте трансгрессии, или, как писал М. М. Бахтин о героях Ф. М. Достоевского, «как бы в точке... несовпадения человека с самим собой, в точке выхода его за пределы всего того, что он есть как вещное бытие, которое можно подсмотреть, определить и предсказать помимо его воли, “заочно”» [1: 100].

Определенная театральность поведения Лоренцо (он, местная достопримечательность, известная всем итальянским

художникам, стоит *«рисуюсь своими лохмотьями»* [2: 69]) наивна и беззлобна. Кроме того, это «театр одного актера» – Лоренцо представляет только за себя.

Тот сегмент текста, в центре которого красуется фигура Лоренцо, обрамлен двумя сюжетами. Первый – авторское отступление, повествующее о Клавдии Нероне Тиберии. Семантика исторического экскурса Бунина неоднозначна. Укажем на один, важный в контексте предыдущих рассуждений, смысл бунинской отсылки к образу римского императора. Можно сказать, что Тиберий был одним из тех, кого *«некогда взял себе за образец»* [2: 53] господин из Сан-Франциско. Бунин не пишет об этом прямо, но его герой – из *«совокупности»* тех, кто теперь *«столь же жестоко, как и он, властвуют теперь в мире»* и *«со всего света съезжаются смотреть на остатки того каменного дома»* [2: 68], где жил император.

Различие между Тиберием и господином из Сан-Франциско с одной стороны и Лоренцо – с другой, заключается в степени внутренней и внешней свободы. Принадлежащий органичному, естественному миру Лоренцо распоряжается собой в полной мере. Тиберий же был раздавлен *«бессмысленностью власти»* и *«страхом»* за свою жизнь [2: 68]. Подобные чувства, страшись их четко сформулировать, испытывает и господин из Сан-Франциско накануне рокового обеда:

– *О, это ужасно!* – пробормотал он, опуская крепкую лысую голову и не стараясь понять, не думая, что именно ужасно; потом привычно и внимательно оглядел свои короткие, с подагрическими затвердениями на суставах пальцы, их крупные и выпуклые ногти миндального цвета и повторил с убеждением: – *Это ужасно...* [2: 64]

Второй сюжет, обрамляющий красочный портрет старика-лодочника, связан с аббруцскими горцами-музы-

кантами. Их игра на волынке и цевнице совмещается с незамутненным «языком» природы и речью древнейших библейских времен:

Шли они – и целая страна, радостная, прекрасная, солнечная, простиралась под ними: и каменистые горбы острова, который почти весь лежал у их ног, и та сказочная синева, в которой плавал он, и сияющие утренние пары над морем к востоку, под ослепительным солнцем, которое уже жарко грело, поднимаясь все выше и выше, и туманно-лазурные, еще по-утреннему зыбкие массивы Италии, ее близких и далеких гор, красота которых бессильно выразить человеческое слово. <...> Они обнажили головы – и полились наивные и смиренно-радостные хвалы их солнцу, утру, ей, непорочной заступнице всех страждущих в этом злом и прекрасном мире, и рожденному от чрева ее в пещере Вифлеемской, в бедном пастушеском приюте, в далекой земле Иудиной... [2: 69]

Музыке как наиболее полном выражении духа и бытия человека Бунин (как и многие его предшественники и современники) приписывал статус столь же высокой реальности, что и природе, противопоставляя их лживости (испорченности) мира социума (цивилизации).

«Чудесное утро» [2: 68], описанное Буниным в указанном фрагменте текста: «мир и покой» на острове, погруженном в «сказочную синеву», оживление на рыночной площади, «наивные и смиренно-радостные» молитвенные хвалы, возносимые абруцскими горцами Пресвятой Деве, – является символически уплотненным эсхатологическим финалом рассказанной писателем истории. Биологический предел жизни человека (господина из Сан-Франциско) совпадает с эсхатологическим концом, так как полный эсхатологический цикл включает в себя рождение, существование, старение, смерть, возрождение и новое

идеальное бытие (см. 4: 240). Таким образом, конец есть торжество доброго начала. В новелле Бунина герой не был готов к смерти – она для него нечто случайное, незапланированное. Как отмечалось, некоторые знаки приближающегося края, предела тревожили его, но никаких существенных перемен в его жизнь не внесли – ни потрясения, ни прозрения, ни готовности к возрождению в инобытии²³. Поэтому описание пиршества вечно живой жизни, особенно ярко заявившей о себе после смерти господина из Сан-Франциско, в преддверии Рождества, может прочитываться как заполнение зияния в эсхатологическом сюжете судьбы главного персонажа, как описание жизни преображенной и воскресшей.

Итак, краткость и простота заглавия – словосочетания «Господин из Сан-Франциско» – является мнимой. В свернутом виде в нем оказались представленными, прежде всего, «социальный характер» [5: 280–282] центрального персонажа, а также некоторые аспекты философского осмысления бытия русским писателем И. А. Буниным. Сосредоточившись на первой части заглавия – «Господин», мы оставили в стороне вторую его часть – «из Сан-Франциско» – и, следовательно, рассуждения о возможной рефлексии Бунина над культурно-цивилизационными (американском и европейском) разломами его эпохи. Последнее может быть сопряжено с важными для инонациональной студенческой аудитории вопросами о цивилизационной и культурной самоидентификации русских писателей (Бунина в том числе) в первой половине XX века. Но это тема отдельного разговора.

²³ Здесь уместно сравнение подобной схемы построения характера с моделью Л. Н. Толстого, указавшего на те перемены, которые происходят в сознании героев уже известных студентам романа «Война и мир», повести «Смерть Ивана Ильича», рассказа «Три смерти».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979.
2. Бунин И. А. Собрание сочинений в 6 т. М.: Художественная литература, 1988. Т. 4.
3. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981.
4. Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3-х т. Таллинн, 1992-1993. Т. 1.
5. Фромм Э. Бегство от свободы. Человек для себя / пер. с англ. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2006.

РАЗНОУРОВНЕВЫЙ ПОДХОД К РАССКАЗУ И. А. БУНИНА «СОЛНЕЧНЫЙ УДАР»

Оганесян А.Г.

*Кандидат филологических наук, доцент
Ширакский госуниверситет*

Толкование любого художественного текста обычно начинается с выявления разных уровней текста. Такими уровнями являются семантико-фонетический, лексикосемантический и синтактико-семантический. Каждый уровень использует свои языковые средства в раскрытии темы текста. Семантические средства рассматриваются в зависимости от их функциональной нагрузки. В рассказе И. А. Бунина «Солнечный удар» семантический уровень характеризуется нормированным литературным языком автора, отличным от языка персонажа. Отношение автора к персонажу выявляется в подборе языковых средств. При этом автор занимает нейтральную позицию, но обнаруживает себя в совпадении его взглядов со взглядами персонажа. Членение текста на абзацы, изменения типов речи передают перемену отношения автора и персонажа к происходящему. Выразительные языковые средства семантического уровня рассказа «Солнечный удар» выступают в функции симметрии и контраста.

Рассмотрим языковые уровни на примере рассказа И. А. Бунина «Солнечный удар». Сюжет рассказа довольно простой - курортный роман-однодневка. Поручик и незнакомка встречаются на палубе, а потом проводят вместе ночь. Они ничего не знают друг о друге, только мелкие детали - у дамочки в родном городе есть семья - муж и трехлетняя дочь. О поручике автор не говорит ничего. В центре рассказа - описание рефлексирующего героя о своих чувствах. В названии рассказа автор подразумевает метафору: происходит некое употребление солнечного удара психическому

потрясению, нагрянувшей без предупреждения страсти, которая затмевает любые рациональные доводы. Эта страсть просто отказывается принимать во внимание внешние обстоятельства.

«Что за черт! — подумал он, вставая, опять принимаясь ходить по комнате и стараясь не смотреть на постель за ширмой. - Да что же это такое со мной? И что в ней особенного и что, собственно, случилось? В самом деле, точно какой-то солнечный удар! И главное, как же я проведу теперь, без нее, целый день в этом захолустье?...»

Итак, фонетический уровень. В основе фонетического уровня лежит оценка текста на предмет наличия ассонансов - диссонансов, ритмики ударения, аллитераций. Его легко определить в художественных текстах. Этим явлением (фоносемантикой) занимается психолингвистика. Как сложное, многоплановое, комплексное явление, функционирует на грани фонетики, семантики и лексикологии, фоносемантика рассматривается в самых разнообразных аспектах. Так, фоносемантические явления исследуются в процессах звукоподражания, звукосимволизма и в сочетании с синестезией. Наряду с лексическим и грамматическим, определяется фонетическое значение, указывающее на содержательность языковой формы на фонетическом уровне, где содержанием, значением фонетической формы отображается символика звуков речи. По мнению сторонников теории звукосимволизма (С. В. Воронин, И. И. Валуйцева, В. В. Иванов, А. П. Журавлев, Н. А. Кожевникова, Н. В. Панов и др.) звуки имеют не только план выражения, но и план содержания. В рассказе И. Бунина «Солнечный удар» особенную символическую роль сыграют такие фонетические приемы, как ритм и ритмика:

«Я, кажется, пьяна... Откуда вы взялись? Три часа тому назад я даже не подозревала о вашем существовании. Я даже не знаю где вы сели. В Самаре? Но все равно...» [1, с.77].

Ритм делает данную прозу интересной, ритмика предложения будто рваная, отображает быстрое дыхание героини и раскрывает мотивы автора - описать героиню через ее речь.

Рассмотрим семантический уровень прозы И. Бунина, используя теорию концепта. Концепты всегда интенсивно взаимодействуют с языковой системой и определяются объемом лексико-семантической парадигмы, которая формируется языковыми единицами, которые передают этот концепт в тексте. Доминантами, ядерными элементами концепта ЛЮБОВЬ в исследуемых картинах мира выступают лексемы любимая, любимый: любовь, любить, полюбишь, любил, полюбились, полюбить, полюбилась. Стоит отметить, что лексема любовь в лингво-ментальном пространстве россиян имеет широкое лексикографическое толкование. В то же время составляющими концепта рассматриваются ключевые слова, представляющие объект любви: милый, единственный, долюшка, радость, звезда, журавлиха и др. Содержательная интерпретация концепта моделируется через системное использование соответствующих микроконтекстов, которые обеспечивают смысловое наполнение концепта различными его частями. Хотя слова выступают основным средством кодирования информации, зачастую трансляция сообщения происходит невербально [4, с. 12].

В первую очередь надо сказать, что в русской интерпретации любовь - почти всегда страдание. Нет легких чувств и мимолетных связей, а если они и случаются, то почти всегда остаются в памяти. Как пишет Иван Бунин:

«Вошли в большой, но страшно душный, горячо накаленный за день солнцем номер с белыми опущенными занавесками на окнах и двумя необожженными свечами на подзеркальнике, - и как только вошли и лакей затворил дверь, поручик так порывисто кинулся к ней и оба так исступленно задохнулись в поцелуе, что много лет вспоминали потому эту

минуту: никогда ничего подобного не испытывал за всю жизнь ни тот, ни другой» [1, с. 79].

Казалось будто одноразовая любовь, но даже тут Бунин уже говорит о судьбе обоих. В этом и заложен главный концепт любви по-русски - любить - значить страдать и вспоминать.

«Он вернулся в гостиницу настолько разбитый усталостью, точно совершил огромный переход где-нибудь в Туркестане, в Сахаре. Он, собирая последние силы, вошел в свой большой и пустой номер. Номер был уже прибран, лишен последних следов ее, - только одна шпилька, забытая ею, лежала на ночном столике!».

Очень символичным является название рассказа - «Солнечный удар», оно вмещает веру русского человека в то, что любовь - это и дар с небес, нечто, что приходит в сердце без спросу, врывается в жизнь и часто ломает ее:

«Нет, нет, милый, - сказала она в ответ на его просьбу ехать дальше вместе, - нет, вы должны остаться до следующего порохода. Если поедem вместе, все будет испорчено. Мне это будет очень неприятно» [1, 1, с. 77].

Таким образом, известному русскому писателю Ивану Алексеевичу Бунину удалось описать сущность концепта любви в российской интерпретации, а именно прописать его главные семантические компоненты:

1. Судьба
2. Обреченность
3. Страдание
4. Тоска
5. Память.

Важную роль играет также лексический уровень. Слова, которые используют в тексте, имеют огромное значение. Так, большое количество именных частей речи (существительных, местоимений, прилагательных, числительных) формирует изображение в тексте в виде названия, состояния, продол-

жительности. Глаголы - наоборот - делают изложение динамичным, подвижным, переменным процессом. Особенностью художественного текста является то, что употребление большого количества прилагательных в нем допустимо, а прилагательные активно формируют образность и поэтизацию текста. Страсть к определениям влечет за собой употребление и других слов. Определенные существительные требуют неизбежных прилагательных, которые на самом деле мало что значат. Такие комбинации становятся штампами: роскошный курорт, выносливые жители Севера, набожные православные, живописная сельская местность, живописная сцена, колоритная фигура, мощное оружие и так далее. Накопление вводных слов и конструкций, служебных частей речи - это отдельная тема. В рассказе И. Бунина «Солнечный удар» автор использует описательную лексику, часто из эмоциональной сферы. Он будто называет вещи не своими именами и описывает рефлексии героев через описание других вещей:

«Ширма была отодвинута, постель еще не убрана. И он почувствовал, что просто нет сил смотреть теперь на эту постель. Он закрыл ее ширмой, затворил окна, чтобы не слышать базарного говора и скрипа колес, опустил белые пузырившиеся занавеси, сел на диван... Да, вот и конец этому «дорожному приключению!» [1, 1, с. 77].

Лексический уровень совпадает с семантическим, а именно: как и семантический уровень, лексический уровень выявляет главные темы текста. Основными средствами лексического уровня являются повтор и контраст. Так, в рассказе «Солнечный удар» контраст наблюдается в семантических точках со значением «свет» и «тьма», которые передают двоякое представление автора о любви.

Синтаксический уровень состоит в разграничении топов создаваемых предложений. Кто-то любит сложные синтаксические конструкции, кому-то больше нравится

короткие простые предложения. Это может зависеть как от личности автора и стиля его письма, так и от описываемой ситуации. В публицистическом материале желаемый прямой порядок слов, а в художественном все зависит от воли автора. И Бунин использует лаконичные синтаксические конструкции [3, с. 9].

Синтаксический уровень проявляется в созданных автором выразительных синтаксических средствах. Автор использует экспрессивный синтаксис, усиливает эмоциональность текста, укрепляя тем самым художественную идею. Основным средством синтактико-семантического уровня являются знаки препинания. Признаками синтаксического уровня в рассказе «Солнечный удар» являются: стабильный синтаксис, сложные конструкции с причастными и деепричастными оборотами. Синтаксический уровень передают такие средства как ритм текста, выразительность. Важное место отводится пунктуации, которая выполняет отделительные и выделительные функции, условия семантики текста.

Выводы. Лингвистика текста - направление лингвистических исследований, объектом которого являются правила построения связного текста и его смысловые категории. Одним из существенных вопросов современной лингвистики является изучение художественного текста как единицы коммуникативного акта. В современном языкознании наблюдается большая заинтересованность проблемами лингвостилистики, поскольку изучение языковых явлений сближает лингвистику с такими отраслями, как литературоведение, психология, эстетика, этика.

Языковые способы формирования художественной семантики в рассказе И. А. Бунина (о любви) «Солнечный удар» проходят в творчестве автора определенные этапы: от преобладания лексического способа до доминирующего синтаксического способа.

Тема любви в рассказе И. А. Бунина раскрывается при помощи языковых выразительных средств различных уровней: фонетического, лексического, семантического и синтаксического с противоположными значениями. Семантику текста формирует художественно-речевая структура с применением таких приемов, как повтор, ритмика, цельность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин И. А. Дневник 1917-1918 годов / Бунин И. А. Собрание сочинений. В 8 т. - М.: Московский рабочий, 1993-2000. С. 30, 36, 37. Далее - Дневник с указанием номера страницы. Все даты приведены по старому стилю.
2. Смирнов-Сокольский Н. Последняя находка//Новый мир. 1965. №10. С. 213-221; Бунин Иван. Собрание сочинений: В 6 т. - М.: Худлит, 1988. Т. 6: Публицистика. Воспоминания.
3. Устами Буниных. Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы. Под редакцией Милицы Грин: В 3 т. Т. 1. Frankfurt am Main: Possev-Verlag, 1977, с. 171.
4. Бунин И. А. Миссия русской эмиграции// Слово (Москва). 1990. №10. С. 67-69.
5. Струве П. Б. Дух и слово Пушкина. // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX - первая половина XX в. - М.: Книга, 1990. С. 317-327.
6. Суомелла Ю. Зарубежная Россия: Идеино-политические взгляды русской эмиграции на страницах русской и европейской прессы в 1918-1940 гг. М: Коло, 2004. 352 с.
7. Трубецкой Н. С. Наследие Чингисхана. М.: Эксмо, 2007. 736 с.
8. Федотов Г. П. Зачем мы здесь?// Актуальные аспекты истории и современности русского зарубежья. М.: Институт всеобщей истории РАН, 2007. с. 189-203.

9. Шاپинская Е. Н. Образ другого в текстах культуры: политика репрезентации// Журнал «Знание. Понимание умение» - 2009. №3. с. 51-56.
10. Stuart Hall, Cultural Revolutions, New Statesman, 5 December 1997, p. 24.

ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ ПРОЗЫ И.А. БУНИНА

Павельева Ю.Е.

*Кандидат филологических наук,
ведущий научный сотрудник*

*ГБУК г. Москвы «Дом русского зарубежья
имени Александра Солженицына»*

Творчество И.А. Бунина в силу своей значимости часто находилось в сфере пристального внимания как литературных критиков, так и научных исследователей. Однако, несмотря на непререкаемый авторитет первого русского лауреата Нобелевской премии в области литературы, современники Бунина нередко признавались, что не всегда верно оценивали разносторонность его талантов. Так, поэт и литературный критик журнала «Грани», эмигрант поколения DP (Ди-Пи), Б. Нарциссов, посвятивший свою статью поэтическому дарованию Бунина, начинает ее упреком русскому зарубежью: «Как-то случилось, что мы просмотрели большого русского поэта, жившего среди нас» [5, 111]. Спустя почти два десятилетия другой поэт, один из основателей упомянутого журнала, А. Неймирок вспоминает: «Есть ходячее мнение: Бунин-поэт уступает Бунину-прозаику. – Но тут же добавляет: – Сам Бунин этого мнения не разделял». Автор критической статьи задается вопросом: «Уже не говоря о том, что сама бунинская проза исполнена поэзии, не относятся ли и стихи Бунина... к лучшему, что создано русской поэзией?» [6, 202].

А в номере «Граней», посвященном памяти Бунина, Л. Ржевский, суммируя отклики на смерть выдающегося писателя и поэта, затрагивает и еще одну проблему: «Многие зачисляли и зачисляют Бунина по ведомству “прошлого” нашей литературы, как “блестящую и последнюю страницу русского классического реализма”. Так читал я теперь, после кончины И.А., в ряде некрологов, русских и многих западных» [13, 3].

И уже современная исследовательница, подводя определенные итоги не только оценочным суждениям, но и научным высказываниям, выходит на новый уровень обобщения: «Его называли эпигоном, соглашались видеть в нем традиционалиста и реалиста, но постепенно разглядели новатора и модерниста» [8, 3]. Т.В. Марченко, автор приведенного выше заключения, новаторство Бунина связывает с переносом в повествовательную прозу законов лирики, обосновав это тем, что «стихотворная форма лирической поэзии создала к XX в. возможности для усложнения художественного смысла, для безграничной многозначности его оттенков» [8, 4].

О новаторстве Бунина задумывались и его современники, прежде всего представители литературы русского зарубежья. По мнению Л. Ржевского, Бунин в отношении русского классического реализма был «...лишь его крестником...» Главный редактор журнала «Грани» в 1952–1955 гг. утверждает, что «Бунин был неореалистом...» и новаторство Бунина связывает с субъективизацией творческого метода нобелиата: «“Реалистическое” у него теряет эпическую ровность дыхания, пронизывается переживаниями персонажа и выраженного в этом персонаже автора, – драматизмом, философской настроенностью и всегда лиризмом этого переживания» [13, 4].

Взаимопроникновение поэзии и прозы Бунина, лирики и эпоса демонстрирует его причастность магистральным тенденциям развития русской литературы. Об обострении этого процесса в конце XIX – начале XX вв. писала Э.А. Полоцкая: «Типичным стало взаимное влияние между разными родами литературы в творчестве одного писателя» [12, 412]. Анализируя ранний период творчества Бунина, исследовательница приходит к выводу о «единстве тона» его поэзии и прозы [12, 413], отмечая при этом, что «проникновение элементов поэзии в раннюю бунинскую

прозу было замечено уже его современниками» [12, 414]. Но этот вывод был лишь промежуточным итогом исследования. Э.А. Полоцкой важно отметить взаимное движение бунинской поэзии и прозы навстречу друг другу: «Если для прозы было характерно господство лиризма... то в поэзии господствовала повествовательность» [12, 416]. В финальном выводе литературовед подчеркнула: «Эстетически более ценным было воздействие прозаических элементов на поэзию Бунина, но в историко-литературном отношении особенно важным было ослабление эпического характера прозы – как один из ранних художественных опытов в формировании важной линии реализма XX в.» [12, 418].

Надо сказать, что утверждение лиризма в прозе Бунина характерно не только для раннего периода творчества писателя. И критики, и исследователи говорят о внедрении законов поэзии и в позднюю прозу Бунина. Так, например, А. Неймирок, отвечая на вопрос о причине «колдовства» «Темных аллей», утверждает, что в этой книге Бунин «...прежде всего, – поэт, его пресловутая “великолепная проза” всецело подчинена поэзии...» [6, 208]. Примеры найти очень легко, можно просто наугад открыть сборник, чтобы убедиться в тонком лиризме прозаического текста: «...в черной тьме плыли, мерцали, светили топазовым светом огненные мухи, стеклянными колокольчиками звенели древесные лягушки...» («Кавказ») [3, 14], «Мост был такой знакомый, прежний... грубо-древний, горбатый и как будто даже не каменный, а какой-то окаменевший от времени до вечной несокрушимости» («Поздний час») [3, 30], «...резко, сельдереем, пахли росистые прибрежные растения, таинственно, просительно ныли невидимые комары» («Русь») [3, 42], «...воздух неподвижен и густ от запаха горячей хвои, нигде ни души, ни звука, – только пилили, скрежетали цикады...» («Месть») [3, 181]. В качестве большинства примеров нарочито выбраны самые что ни на есть бытовые

моменты: запахи, звуки и пр., – но лирическая образность «Темных аллей» как одна из привычных примет, характеризующих стиль и содержание поздней бунинской прозы, со всей очевидностью проявляется и на уровне бытовой описательности.

В.Н. Афанасьев в небольшой по объему статье неоднократно подчеркивает «открытый лиризм позднего Бунина», говорит о «всепроникающем лиризме» и «отчетливо выраженном субъективном начале» [1, 534–535] и завершает свои изыскания утверждением: «...все наиболее значительное, что создано Буниным за рубежом, и прежде всего роман “Жизнь Арсеньева”, с полным основанием может быть отнесено к образцам лирической прозы» [1, 537].

Загадку совершенства бунинской поэтики Т.В. Марченко также склонна видеть в переносе законов лирики Буниным-поэтом в повествовательную прозу [8, 4]. Вместе с тем, литературовед не обходит вниманием изменения, произошедшие в бунинском творчестве в период эмиграции: «Взаимопроникновение поэзии и прозы... приобретает в творчестве Бунина иные черты. Тот собственно лирический герой... чьи настроения и переживания составляли основу ранних рассказов Бунина, теперь из его прозы уходит. Но бунинских героев что-то несомненно роднит между собой и одновременно с автором...» [8, 64–65].

Однако категория лирического героя остается по-прежнему востребованной в поэтике Бунина. Как отмечает Т.В. Марченко, «героем (рассказчиком) прозаической новеллы у Бунина становится лирический герой лирического стихотворения. Так, открытия, свойственные лирической поэзии, переносятся Буниным в сферу прозы. “Лирическое отступление”, прежде наполненное субъективными эмоциями автора, как будто объективируется, в него входят персонажи, развивается некая сюжетная коллизия, но главным остается лиризм, острота личного переживания» [7, 12].

Формирование категории лирического героя тесно связано с периодом конца XIX – начала XX веков, который в истории русской литературы характеризовался бурным развитием лирических форм. «Понятие “лирический герой”, так настойчиво заявившее о себе в начале XX в., – отметила автор данной статьи в одной из своих работ, – потребовало оформления в определенную литературоведческую категорию. И такое “оформление” можно считать заслугой поэзии “серебряного века”» [10, 23].

Опираясь на анализ исключительно лирической поэзии, нами были определены некоторые принципиальные моменты указанной теоретико-литературной категории: «Одной из основных черт лирического героя является его двойная функция не только как носителя авторского сознания, но и как предмета изображения» [10, 24]. Кроме того, важно указать на следующее: «Лирический герой, будучи особой формой выявления авторского сознания, является неким художественным двойником личности поэта» [10, 24]. Рассматривая лирического героя как носителя авторского мировоззрения, необходимо помнить, что это «...духовный образ поэта, его идеальное “я”, сокровенное “произведение”, освобожденное от всего случайного, нехарактерного» [10, 26].

Итоговое определение сформулировано следующим образом: «...лирический герой – особая форма авторского сознания, носитель авторского мировоззрения с личной формой высказывания, некий художественный двойник поэта, представляющий идеал личности автора, наделенный устойчивыми – внешними и внутренними – чертами» [10, 27].

Определение, найденное в результате исследования лирики, может быть распространено – с определенной долей условности – и на лирическую прозу Бунина, поскольку многие буниноведы говорят о лиризме писателя не только с точки зрения отдельных вопросов специфики его творчества, но и с точки зрения его поэтики в целом. Так, Т.В. Марченко

отмечает: «Прозаические по форме, содержательно рассказы Бунина стремительно сближаются с лирическим стихотворением» [8, 65].

Используя категорию «лирический герой», Э.А. Полоцкая пишет о родстве поэзии и прозы Бунина: «Более важным показателем родства бунинской прозы с поэзией нам представляется облик главного героя в его рассказах, как бы скопированный с лирического героя стихотворений <...> Повествователь Бунина, подобно лирическому герою в поэзии – синтетическое лицо: это и рассказчик, и герой, и носитель авторского начала» [12, 414].

Кроме того, невозможно оспорить утверждение о существовании глубоко лирической прозы и предельно прозаической поэзии. В ставшем уже классикой теории словесности труде М.Л. Гаспарова о русском стихе начала XX века, в I-м разделе «Стих и проза», под первым и вторым номерами приведены тексты Эллиса (перевод из Ш. Бодлера) «Полмира в волосах» и отрывок из «поэморомана» С. Нельдихина «Праздник». Комментируя первый текст, М.Л. Гаспарова пишет: «“От стиха” здесь все признаки лирического жанра... общая установка на выражение субъективного впечатления или переживания; круг образов, мотивов, идей, характерных для поэзии данного времени... обычно бессюжетная композиция, повышенная эмоциональность стиля, небольшой объем, членение на малые абзацы, подобные строфам. Все эти признаки лиризма традиционны в поэзии... “от стиха” в них смысловое содержание и словесный стиль, “от прозы” – звуковая форма» [4, 13]. Характеризуя второе произведение, литературовед отмечает: «Этот текст по содержанию гораздо более “прозаичный”, чем предыдущий» [4, 14] и отличается от прозы «только заданной расчлененностью» [4, 15].

Подобное сопоставление прозы, проникнутой глубоким лиризмом, и содержательно-прозаичной поэзии – в рамках

изучения раннего творчества Бунина – провела в свое время Э.А. Полоцкая. Говоря о проникновении поэзии в прозу, она отметила «музыкальность прозаического языка писателя», его ритмичность, «обильное использование метафор и поэтических сравнений», «бесфабульность рассказов», «сильное авторское начало» [12, 414]. И в то же время, приведя начала нескольких стихотворений Бунина 1900-х гг.: «На окне, серебряном от инея / За ночь хризантемы расцвели» («Хризантемы»); «Огромный, красный, старый пароход / У мола стал, вернувшись из Сиднея» («В порту»); «Я долго в сумеречном свете / Шел одиноко на закат» («Перекресток») – исследовательница с полным основанием заявила: «разрушим ритм – и получим возможные начала рассказов» [12, 416].

Говоря о методах воплощения лирического героя, мы утверждали, что «циклизация... основной метод этого воплощения» [10, 27]. Вопрос о цикле поднимает и Э.А. Полоцкая в связи с вопросом о взаимопроникновении поэзии и прозы Бунина. На раннем этапе его творчества эпическая циклизация характеризовалась своей «непоследовательностью» [12, 416]. Но, в отличие от А.П. Чехова, с которым исследовательница сравнивает намерения его младшего современника, она отмечает: «Бунин в своих попытках был более настойчив. Уже в ранние годы намечались (но не были завершены) циклы очерков “Божьи люди” и “Мелкопоместье”». Литературовед напоминает о задумке Буниным циклов «Эпитафии» и «Лирические картины», наконец, о сохранившемся миниатюрном цикле «Чернозем» [12, 416].

То, что было задумано, но по большей части не было реализовано на раннем этапе творчества, в иных условиях, когда, по определению Т.В. Марченко, Бунин «опробует новое перо» [8, 65], нашло воплощение за пределами потерянной родины: «Последним художественным достижением Бунина, явлением в русской литературе прекрасным и неслыханным,

стал цикл «Темные аллеи» с примыкающими к нему новеллами и миниатюрами» [8, 13].

Характеризуя «Темные аллеи», Т.Ф. Панченко и Д.И. Нечаева со всей определенностью заявляют: «...в строгом терминологическом понимании – это цикл, состоящий из 38 рассказов о любви» [11, 10]. При этом свое заявление дополняют следующим пояснением: «Произведения, входящие в цикл, в исследовательском дискурсе условно называются “рассказами”, хотя представляют собой разнообразные жанры. Будучи выстроены в определенной последовательности, монтажно организованы, сцеплены друг с другом, они составляют единый текст, пронизанный поэтическими и прозаическими мотивами, что является уникальным» [11, 12].

Поздняя проза Бунина, благодаря в том числе и реализованной циклизации, явила лирического героя. Этот новый лирический герой вырастает из памяти прежде пережитого. И если Э.А. Полоцкая делает вывод о том, что «Бунин имел обыкновение возвращаться к излюбленной теме, высказанной мысли, найденному образу» [12, 413] на основе родства ранней бунинской поэзии и прозы, то нам этот вывод представляется верным и в том случае, когда речь идет о творчестве писателя, уже пережившего трагедии революции и познавшего горечь изгнанничества.

Таков, например, рассказ «Поздний час», который вошел в цикл «Темные аллеи». Повествование ведется от первого лица, но герой не назван, это некое лирическое «я», сила памяти которого воскрешает утраченное: счастье, любовь, родные места... Утраты личные – это одновременно утраты общие: «Твой отец, твоя мать, твой брат – все пережили тебя, молодую, но в свой срок тоже умерли. Да и у меня все умерли; и не только родные, но и многие, многие, с кем я, в дружбе или приятельстве, начинал жизнь, давно ли начинали и они, уверенные, что ей и конца не будет, а все началось, протекло и

завершилось на моих глазах, – так быстро и на моих глазах!» [3, 32]. Такой подход объясняет символизм творчества позднего Бунина.

Определенные настроения героя поздней бунинской прозы являют собой как бы новый отклик на лирическое переживание, отраженное многими годами ранее в поэзии. Иногда это является выражением магистральной линии тех или иных произведений, как это было с рассказом «Поздний час», датированным 19 октября 1938 года и стихотворением «Свет незакатный», с указанной датой создания 24 сентября 1917 года, где мы находим явные переключки мотивов и образов [9, 99–102]. Рассказ заканчивается тем, с чего начинается стихотворение: «Там, в полях, на погосте, / В роще старых берёз...» [2, 110] и «Дальше, совсем в поле, очень пространный квадрат других стен, но невысоких: в них заключена целая роща, разбитая пересекающимися долгими проспектами, по сторонам которых, под старыми вязами, липами и березами, все усеяно разнообразными крестами и памятниками» [6, 30]. В сопоставляемых произведениях можно наблюдать переключку нескольких образов и мотивов. Например, платье: в стихотворении – «институтское», а в рассказе – представленное в разных видах: «холстинковое», «вечернее», «легкое летнее»; платье, белевшее «вдали, на скамье под яблонями», наконец, совпавшее с блеском глаз любимой в тот момент, когда герой «...быстро подойдя, с радостным испугом встретил блеск твоих ждущих глаз» [6, 33]. «Свет улыбки» и «сияющий взор» возлюбленной, явленной в стихотворении, развивается в ряде очень важных – «светящихся» – образов рассказа: уже упомянутый «блеск глаз» связан со светом месяца и одинокой зеленой звездой: «И мы сидели, сидели в каком-то недоумении счастья... Когда я глядел вправо, я видел, как высоко и безгрешно сияет над двором месяц... Когда глядел влево видел... одинокую зеленую звезду, теплившуюся бесстрастно и вместе с тем

выжидательно, что-то беззвучно говорившую. Но и двор и звезду я видел только мельком – одно было в мире: легкий сумрак и лучистое мерцание твоих глаз в сумраке» [6, 33]. В произведениях Бунина, разделенных более чем двумя десятилетиями, представлена «воскрешающая» ипостась памяти, которая, по определению Ф.А. Степуна, заключается в «...спасении образов жизни от власти времени» [14, 97].

В ином случае перекликающаяся бунинская поэзия и проза – это отражение общего чувства, проявленного в нескольких отдельных произведениях или циклах произведений, как это демонстрирует тема России, воплощенная в поздней прозе, и, например, стихотворение «И цветы, и шмели, и поля, и колосья...» (14 июля 1918 г.). Написанное после появления дневниковых записей, известных как московские главы (1 января – 24 марта 1918 г.) гневной и яростной книги «Окаянные дни», стихотворение позволяет увидеть, что даже в апокалиптические времена, ощущение катастрофической потери родины соседствует с ощущением благодарности Творцу, эту родину даровавшему:

И забуду я все – вспомню только вот эти
Полевые пути меж колосьев и трав –
И от сладостных слез не успею ответить,
К милосердным коленам припав. [2, 119].

Герой цикла «Темные аллеи», которого с полной определенностью можно охарактеризовать как героя «лирического» [9, 99], – это уже иной герой, о чем писала Т.В. Марченко [8, 65]. Оглядываясь на трагический путь Бунина-эмигранта, исследовательница обращает внимание на символизацию событий объективной жизни: «...отблеск общей трагедии страны пронизывает бунинскую любовную новеллистику, и каждая вспышка любви, обрывающейся гибелью, всякий раз является вновь и вновь переживаемой “погибелью земли русской”...» [8, 79].

«Летописцем русской Атлантиды» назвал Бунина И. Сухих, пояснив свое определение: «Старая Россия, ушедшая на дно, как Атлантида, сохраняется в бунинской прозе в своей красоте и своеобразии» [15]. Лирический герой прозы Бунина свои воспоминания возводит до уровня Памяти, а как утверждал Ф.А. Степун, «несбереженное памятью прошлое проходит во времени, – сбереженное обретает вечную жизнь» [14, 97]. И такую вечную жизнь дарит Бунин утраченной России своей поэтической прозой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев В.Н. О некоторых чертах поздней лирической прозы Бунина // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1970. Т. XXIX. № 6. С. 534–537.
2. Бунин И.А. Полное собрание сочинений в 13 тт. Т. 2. М.: Воскресенье, 2006. – 592 с.
3. Бунин И.А. Полное собрание сочинений в 13 тт. Т. 6. М.: Воскресенье, 2006. – 488 с.
4. Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М.: Фортуна Лимитед, 2001. – 288 с.
5. Нарциссов Б. Бунин-поэт // Грани. 1955. № 24. С. 111–115.
6. Неймирок А. О Буине (1870–1953) // Грани. 1971. № 79. С. 202–211.
7. Марченко Т.В. Диалогическая поэтика любовной прозы И.А. Бунина: резервы интерпретации // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 2014. Т. 74. № 2. С. 3–19.
8. Марченко Т.В. Поэтика совершенства: О прозе И.А. Бунина. М.: Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына, 2015. – 208 с.
9. Павельева Ю.Е. Изучение тематического комплекса «Россия» в творчестве И.А. Бунина: виды анализа художественного текста // Россия и мир: вчера, сегодня,

- завтра: Актуальные проблемы гуманитарных наук. М.: МГИ им. Е.Р. Дашковой, 2016. С. 88–93.
10. Павельева Ю.Е. Лирическая героиня поэзии М.А. Лохвицкой: поэтика на стыке классики и модернизма. М.: МГИ им. Е.Р. Дашковой, 2014. – 236 с.
 11. Панченко Т.Ф., Нечаева Д.И. Книга И.А. Бунина «Тёмные аллеи» как метажанровое единство // Известия Восточного института. 2016. № 4 (32). С. 10–21.
 12. Полоцкая Э.А. Взаимопроникновение поэзии и прозы у раннего Бунина // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1970. Т. XXIX. № 5. С. 412–418.
 13. Ржевский Л. Памяти И.А. Бунина // Грани. 1953. № 20. С. 3–8.
 14. Степун Ф. Иван Бунин // Степун Ф. Встречи. Мюнхен: Товарищество зарубежных писателей, 1962. С. 87–102.
 15. Сухих И. Русская литература. XX век // Звезда. 2009. № 1 // <https://magazines.gorky.media/zvezda/2009/1/russkaya-literatura-hh-vek-2.html> Дата обращения 08.05.2020 г.

БЛИЖНЕВОСТОЧНЫЙ «ПАЛИМПСЕСТ» КУЛЬТУР В ЦИКЛЕ И. А. БУНИНА «ТЕНЬ ПТИЦЫ»

Подкорытова Т.И.

Кандидат филологических наук, доцент

Независимый исследователь

г. Омск

Как известно, в основу очерков, вошедших в состав книги «Тень птицы», положены конкретные впечатления Бунина от двух его путешествий на Ближний Восток, но при выстраивании цикла в целом разрозненный материал путевых наблюдений был претворен автором в целостный художественно-культурологический метасюжет, касающийся общих закономерностей в истории культур. Этому масштабному замыслу подчинена и композиционная последовательность текстов, не совпадающая с реальным маршрутом путешествия, и поэтика цикла, совмещающая язык очеркового повествования с поэтической символизацией, дающей выход к широким обобщениям. На этот симбиоз прозы и поэзии указывает, в частности, определение жанровой специфики очерков, данное самим писателем – «путевые поэмы».

Жанровая двойственность «путевых поэм» в данном случае непосредственно обусловлена характерным для Бунина способом осмысления исторического материала: его внимание сосредоточено главным образом на крайних точках временного процесса – на «началах» и «концах», именно в этих точках, на взгляд автора, сосредоточена наибольшая полнота информации о закономерностях процесса в целом. Проблема «начал» и «концов», как справедливо отметила О. В. Сливичкая, является для Бунина фундаментальной, с ней в его творчестве «сопряжены и из нее вытекают проблемы бытия и становления, жизни и смерти, времени и памяти» [Сливичкая, с. 83].

Соединение прозы и поэзии в цикле «Тень птицы» помогает резче оттенить разные аспекты времени и, соответственно, различные свойства памяти. Очерковый нарратив, выполняющий функцию фабульного каркаса, связан с текущим временем, с фиксирующей «здесь и сейчас» памятью повествователя-наблюдателя. Взгляд же поэта-созерцателя устремлен вглубь времен, различает незримые связи и перипетии истории, проникает в исчезнувший мир прошлых культур. Поэты, говорил Бунин, как и пророки, одарены особой прапамятью, способностью переживать отдаленное и чужое время как свое. Другими словами, функции поэзии и прозы в «путевых поэмах» распределены между прошлым и настоящим (или вечным и преходящим: древность, по Бунину, более причастна к вечным истинам бытия). Так на стилевом уровне произведено заострение основной оппозиции цикла: «поэзия» начала культуры и «проза» ее современного конца.

Способ проникновения в прошлое, воспроизведенный в цикле Бунина, напоминает своего рода «археологический» *modus operandi*: взгляд автора целенаправленно устремлен на поиски разновременных слоев культурных напластований. Бунин «читает» пространство Востока как палимпсест, в котором сквозь современную страницу проступают более древние письмена. Принципу палимпсеста подчинена поэтика практически всех его описаний. Приведем несколько примеров.

Так, в Айя-Софии, являющейся мусульманской мечетью, автор отмечает следы бывших византийских мозаик, а в ее византийском куполе – еще более древние черты первобытного капища («Тень птицы», с. 327) [ссылки на тексты здесь и далее даны по изд.: Бунин 1965, т. 3]; в заброшенном пространстве Старого Серая – «обломки греческих колонн, статуй и надгробных плит» («Тень птицы», с. 326); в священном танце дервишей –

экстатический вихрь древних мистерий огнепоклонников («Тень птицы», с. 333); в богослужениях кармелитов – «жуткое величие древних языческих богослужений» («Шеол», с. 380); в разноликой александрийской толпе – древние лица копта и феллаха («Дельта», с. 347). Взгляд на знаменитый греческий Акрополь фиксирует, прежде всего, то, на чем возвышается это святилище, – каменистый холм догреческих племен пелазгов («Море богов», с. 336). Глядя на мечети Каира, – пишет Бунин, – «думаешь о том, что мечети его сложены из порфира мемфисских храмов и гранита разрушенных пирамид» («Свет Зодиака», с. 350). Сплошной палимпсест – пространство Иудеи, где на месте святынь предшествующих культур поднимаются культовые сооружения культур последующих, и поэтическое зрение Бунина пронизывает эти слои вплоть до самой древней основы – ханаанско-аравийской, память о которой оживляет сама земля и т.п. И, наконец, в последнем очерке принцип палимпсеста напрямую оговорен самим писателем: «Есть древние пергаменты, называемые палимпсестами, – хартии, письма которых полустерты или покрыты чем-либо, чтобы, на месте их, можно было начертать новые. В Вифлееме чувствуешь, прозреваешь то драгоценное, *первое*, что сохранилось на его священном палимпсесте» («Геннисарет», с. 407; курсив Бунина – Т.П.).

Выделенное в этом фрагменте слово (названное драгоценным «*первое*») – авторская подсказка, указывающая на главную цель «археологических» прозрений поэта. В палимпсесте культурных наслоений особую ценность для Бунина имеет самая первая страница культуры – ее Начало.

В своих истоках, как утверждает Бунин, все культуры сходны, специфика всего «первого» определяется в цикле одним и тем же комплексом признаков: пустыня, природная дикость, титанический масштаб, грубость, нагота, простота. Ср.: «*древне-приземистый, первобытно-простой*» визан–

тийский купол Айя-Софии, *«первобытно-просты огромные железные люстры»* этого храма (*«Тень птицы»*, с. 327); *«Турецкая простота, нагота Софии возвращает меня к началу Ислама, рожденного в пустыне»* (*«Тень птицы»*, с. 328); *«взглянув на этот голый холм пелазгов, впервые в жизни всем существом своим ощутил я древность»* (*«Море богов»*, с. 336); египетский Сфинкс – *«грубый, дикий, сказочно-громадный»* (*«Свет Зодиака»*, 356); Иерусалим весь как одно здание *«первобытно-простой по цвету, первобытно-грубый по кладке»* (*«Иудея»*, с. 363) и т.п.

Все эти признаки соединяет в себе легендарный Камень Мориа, избранный автором в качестве символического обозначения Начала (*«Камень»*, с. 366) – *«дикая морицинистая глыба гигантского камня»*, положенного, согласно религиозным преданиям, в основание мира и ставшего первым жертвенником, чья сила переходила от одной культуры к другой. Этот символ в контексте историософской концепции Бунина знаменует собой первозданную цельность и духовную мощь Начала, его сущностную неизменность и огромный жизнетворческий потенциал, нацеленный на далекую перспективу – в простор «пустыни». Любопытно, что позднее сходную оценку феномена Начала дал в своей философии искусства М. Хайдеггер: *«Подлинное начало, как скачок, всегда есть вместе с тем заскок вперед, а в таком заскоке начало уже перескочило через грядущее, пусть и скрытое в тумане. Начало скрыто содержит в себе конец. В подлинном начале никогда не бывает примитивности начинающего. У примитивного нет будущего <...> Начало же, напротив, всегда содержит в себе неизведанную полноту небывалой огромности»* (*«Исток художественного творения»*, 1935-36 гг.) [Хайдеггер 2008, с. 213].

Начало культур восхищает Бунина простотой и ясностью своей эстетики: *«Боже, как это все просто, старо и прекрасно!»* (*«Море богов»*, с. 337); *«Вот она, ясность красок,*

нагота и радость пустыни!» («Свет Зодиака», с. 355). Описывая цвета, характерные для этой эстетики, писатель воспроизводит и реальные зрительные эффекты, и, вместе с тем, наделяет цвет концептуально обусловленной семантикой, ориентируя читателя на умозрительное восприятие. Так, в цветовой гамме древних сооружений он неслучайно выделяет «черный»: *«Черное! Сколько тут черного! Черны были палатки таинственных азиатских кочевников, «царей-пастухов» <...> Черны были Аписы Мемфиса. Черным гранитом лоснились скаты пирамиды Хуфу»* («Свет Зодиака», с. 352); а также «золотистый» и «розовый»: *«золотистая желтизна» холма пелазгов* («Море богов», с. 337); *«золотисто-обожженный мрамор коллонад» Акрополя; «желто-розового цвета каменная масса небольшого аравийского города»* («Иудея», с. 363); *«obelisks из розовых гранитов»* у входа в древний храм Солнца («Свет Зодиака», с. 351); пирамида Хафры *«снизу ободрана, доисторически груба и проста <...>, но сверху блестит розовым гранитом»* («Свет Зодиака», с. 355) и т.п. Цветовые акценты автора подразумевают, как нетрудно угадать, что в красоте древних памятников запечатлено величие самой природы, сияние естественных красок земли, очищенной Солнцем. В некоторых случаях семиотика красок прямо комментируется Буниным. Так, «золотистый» мрамор греческого Акрополя он поясняет со ссылкой на древний миф об Амфионе: это *«вечный мрамор, в котором заключена высшая чистота земли»* (Море богов», с. 338). А полосатую чересполосицу мусульманских хламид и мечетей сравнивает с расцветкой горной гряды Ливана, прорезанной продольными белыми лентами. Иначе говоря, Начало культур, в концептуальной мотивировке Бунина, является наиболее полным и чистым выражением самой сущности Жизни как творящей силы бытия.

Что касается конечной стадии культур, то в обрисовке писателя она выглядит прямым отрицанием того, что было задано в Начале. Соотношение «начал» и «концов» выражено в цикле Бунина с помощью целого ряда контрастов: простор пустыни и теснота городов, простота и пестрота, бедность и роскошь, ясность и цветистость, живой свет солнца и мертвая позолота украшений, величие и суета и т.п.; в символическом выражении – Камень Мориа и Вавилонская башня. Эта перевернутость конца по отношению к началу особенно бросается в глаза в описании двух храмов: Воскресенского храма над гробом Господним («Иудея», с. 364) и мечети Омара («Камень», с. 375-376). Их внешнее великолепие, блеск золота, драгоценных камней, «парчи» мозаик и т.п. резко контрастирует с природным естеством *«морицинистой глыбы гигантского камня»*, воспетого тремя религиями в качестве Камня Жизни. В ранней редакции очерка «Тень птицы» по этому поводу Бунин высказался с откровенной прямоотой: «И Христос, и Магомет были исполнены страстной и всепокоряющей веры, не нуждающейся ни в золоте, ни в каких украшениях» [*«Тень птицы»*, с. 434]. Эти слова приводит в своих воспоминаниях и В. Н. Муромцева-Бунина [Муромцева-Бунина 2007, с. 311].

Цивилизация современного Востока представлена в цикле Бунина как обрушение очередной Вавилонской башни. В описаниях текущей повседневности восточных городов повторяются одни и те же картины, воссоздающие образ «вавилонского столпотворения»: пестрота красок, громогласная какофония звуков, пряная смесь запахов. В Галате *«непрерывно текут навстречу друг другу потоки разноязычного народа»*; *«густая толпа в перепутанных вонючих переулочках <...> кажется еще пестрее и крикливей от зноя и духоты»* («Тень птицы», с. 321, 330). Недаром, заключает Бунин, *«Галату называют помойной ямой Европы, сравнивают с Вавилоном, с Содомом»*. Еще больше

напоминает о «вавилонском столпотворении» «пестрый и праздничный маскарад» стамбульской толпы: *«дружно мешает этот маскарад венские сюртуки с рыжими верблюжьими куртками, панамы с бараными папахами, светлоглазого англичанина с сизыми бедуинами, гиганта-черногорца в белом шерстяном наряде, шитом золотом и обремененном оружием, с худосочным польским евреем, коричневую рясу францисканца с негром, сестру-кармелитку с китайцем с неподвижной головой...»* («Тень птицы», с. 325). Сходная картина в Иерусалиме: *«в этих тесных и пахучих рядах старого Востока течет непрерывная река – ослов, патеров, имамов, верблюдов, женицин, турецких солдат, бедуинов и паломников всех исповеданий»* («Камень», с. 370).

«Пеструю» смесь, шумящий поток сошедшихся вместе разноязычных существований Бунин изображает как «устье» реки времени, как заключительный всплеск жизни культуры, приближающейся к тому, чтобы *«возвернуться к первобытному братству и к первобытному безымянному богу»*, как это случилось однажды после «вавилонского столпотворения» в древней Александрии («Дельта», с. 440)

Такова последняя, еще не стертая страница ближневосточного палимпсеста культур – страница близящегося заката. Его предвестием выступают в цикле повторяющиеся пейзажные образы, двойственные по своей семантике: «зной», «духота», «мутное солнце», «тусклое небо». Ср.: в Стамбуле *«воздух зноен и душен»* («Тень птицы», с. 322), в Александрии *«солнце потонуло в бледно-сизой мути»*, *«небо было знойно и белесо, море тускло блестело оловом»*, («Дельта», с. 342-343) в Каире *«воздух был тепел и душен»*, *«солнце тонет в сухой сизой мути»*, *«небо было тускло»* («Свет Зодиака», с. 351) и т.п. Это и реальные метеорологические особенности Востока, и, вместе с тем, его «вавилонские» приметы, намекающие на грядущий исход

жизненных сил культуры (убывание «воздуха», «влаги» и «света»).

Если «зной» и «духота» мусульманского Востока – знаки приближающегося конца, то «каменистая» и «безводная» земля Иудеи знаменует собой конец свершившийся. Мусульманский Восток еще «празднично» переживает свою финальную стадию, иудейский Восток – уже предмет оплакивания. Примечательны в этом плане контрасты пространственных и звуковых лейтмотивов – теснота и «оглушительный гам» исламских городов и пустынная иудейская земля, где царит гробовая тишина.

Культура Иудеи, как и древние культуры Египта, Греции и Рима, по мысли Бунина, завершила свой цикл. Тема смерти выходит на первый план, начиная с очерка «Иудея», и особенно мрачно заострена в очерках «Шеол», «Пустыня дьявола», «Страна Содомская». В качестве символических маркеров этой темы Бунин использует вполне реальные детали пейзажа. Например, маки, цветущие среди камней (они упомянуты и в стихотворении «Иерусалим» с пояснением: *«Это праотцев след, Кровь погибших в боях»*) и пепельно-лиловый цвет песков и небес: *«Все мягкого, но очень определенного серо-фиолетового цвета», «на всю Иудею пала легкая пепельная тень», «мутно-лиловые облака плывут по бледно-алому закату»* («Иудея», с. 363-364), *«море пепельно-лиловых холмов»* («Пустыня дьявола», с. 383) и т.п. В произведениях Бунина, по наблюдениям О.В. Сливичкой, «лиловый» часто выступает как цвет смерти и тления [Сливичкая: с. 98, 108].

Но «трижды мертвая страна», бесплодная и безлюдная, – это та же самая голая «пустыня», которая являлась исходной точкой Начала. Историческая жизнь культур, как ее осмысляет Бунин, представляет собой круговой цикл, замыкающий конец с началом: *«Жизнь совершила огромный круг, создала на этой земле великие царства и, разрушив,*

истребив их, вернулась к первобытной нищете и простоте» («Иудея», с. 366).

Бунинскую концепцию кругового культурного цикла часто трактуют с помощью какого-либо известного религиозно-мифологического или философского контекста. Например, по аналогии с циклической моделью времени, характерной для архаических мифов о «вечном возвращении» [Латухина 2004]. Думается, вряд ли такой подход оправдан. Циклическое время мифа древним сознанием воспринималось как «несменяемая смена» [см.: Фрейденберг 1998, с. 63], т.е. как новый возврат прежнего космоса, его оживание в той же форме. «Вечное возвращение», или «возрождение» – это закономерность природного календаря. Принцип же палимпсеста, усматриваемый Буниным в истории культур, подразумевает безвозвратное исчезновение старой формы культурного космоса, его окончательную смерть: на стершейся странице старой культуры время пишет новые письма. Вечна и неизменна только возрождающая основа – Жизнь как творческая субстанция (вечно Солнце, но солнечные культы меняются).

Концепция Бунина не согласуется также и с теорией культурных циклов О. Шпенглера, в контексте которой «Тень птицы» тоже пробовали интерпретировать [Килганова 1998]. Общая тема «заката» культур еще не говорит о том, что этот «закат» понимается сходным образом. Шпенглер концом «культуры» (органической, живой формы) считает ее переход в «цивилизацию», то есть в свою неорганическую, отмершую форму. В представлении Бунина, смерть культуры – это ее возврат в исходную почву («пустыню»), растворение в органической сфере природы. Кроме того, по мнению Шпенглера, культуры – «живые существа высшего ранга», растут и отмирают с такой же бесцельностью, как и другие органические формы природы, в их циклической смене нет никакого телеологического движения, жизнь культур так же

лишена какого-либо дальнего «смысла», как жизнь полевых цветов [Шпенглер 1998, с. 151]. Бунин смотрит на этот процесс иначе. В смене культур, на его взгляд, видна вполне определенная перспектива развития, связанная с существенным обновлением религиозных целей. Так, в ранней редакции очерка «Море богов» автор приводит перечень исторических трансформаций солнечных культов, в котором нетрудно уловить целенаправленный характер преобразований: от первобытных «страшных» богов, кровавых Молоха и Ваала, требующих человеческих жертв, к антропоморфным «детям Солнца» Гору и Аполлону; от Иеговы – «огня поедающего», к человеческому лику Иисуса (заметим, что нигде в цикле он не поименован «божьем» именем) («Море богов», с. 436–437). В этом перечне, как можно видеть, намечена линия последовательного снятия «ужасных» элементов солнечного культа, смягчения и гуманизации религиозного чувства.

В окончательной редакции цикла эта телеологическая линия отчетливо обозначена в самом финале. Два последних очерка «Храм Солнца» и «Геннисарет» неслучайно выбраны для завершения всего метасюжета (хотя реальное путешествие этому не соответствует).

«Храм Солнца» – это рассказ о Ливане, который, как напоминает Бунин, считался родиной Адама, местом Эдема, откуда началась человеческая история. В центре этого очерка – описание двух храмов в Баальбеке, разновременные слои которых автор рассматривает как восходящие ступени цивилизирующих религиозных обновлений. Древнейший слой – чудовищные монолиты фундамента и циклопические стены Великого храма, наследие первобытного «страшного» культа Солнца-Ваала. На нем возвышается римская реставрация, утвердившая на месте древнего святилища культ Солнца-Юпитера, однако еще не вполне преодолевшая «первобытный» облик и дух храма. А Малый храм – уже

подлинно классическая страница, *«редкий образец эллинской красоты и несокрушимой римской мощи»* («Храм Солнца», с. 404). Так «жуткий» титанизм архаики, природная «дикость» солнечного культа были вытеснены в Баальбеке строгим величием античной красоты, воплощающей государственную идею Рима.

В заключительном очерке «Геннисарет» Бунин соединяет свои впечатления от посещения Вифлеема, Назарета и Геннисаретской земли. Это родина Иисуса – новое начало человеческой истории. На фоне «Адамовой» титанической первобытности и грандиозной римской государственности это начало резко выделяется своей простотой, предельным «умалением» божественного лика: бог-младенец, рожденный в пещере, в самых низах человеческого социума. Живой дух христианского Начала Бунин ощущает в самом скудном пространстве геннисаретской земли, в бедности здешних жилищ, в их неприхотливом быту, в облике и занятиях таких же, как прежде, рыбаков-галилеян и т.п., то есть в обычной житейской сфере. Новый «солнечный» образ бога, будучи облеченным в форму простого человеческого существования, не оставил, как замечает Бунин, зримых следов на этой земле (культовых сооружений), поскольку местом его «храма» избран внутренний мир души.

Телеологическая линия от Адама до Иисуса отсылает к библейскому контексту, но это не значит, что Бунин рассматривает историю в полном соответствии с «библейской концепцией развития мира» (Ковалева, 2015, с. 521). Художник – не иллюстратор религиозных идеологий, оценивать его сквозь призму какой-либо конфессии или теории – значит, все время наталкиваться на противоречия. Библейский эсхатологический историзм, как и идея трансцендентального инобытия в вечности, плохо согласуются с виталистическим мироощущением Бунина, его

«повышенным чувством жизни». Библейский миф он трактует в свете своей художественной историософии. Историческая телеология Бунина подразумевает восходящее движение к одухотворению «света», к вочеловечению религиозных культов. В христианстве этот процесс достигает своей предельно возможной формы, но в потоке времени и эта культура не бесконечна, время «затмевает своим дыханием и лик Иисуса...» («Море богов», с. 437). В истории нет неизбывных свершений, как доказывает развернутый в цикле «Тень птицы» палимпсест культур, вечно пребывающей сущностью мира является Жизнь, созидающая, вопреки поглощающему времени, все новые формы культур.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. Т. 3. М.: Худож. лит., 1965.
2. Килганова Г. В. Архетип заката в цикле Бунина «Тень птицы» // Творчество И. А. Бунина и русская литература XIX-XX вв. Материалы научно-практич. Всеросс. конференции. Белгород, 1998. С. 149-153.
3. Ковалева Т. Н. Библейский хронотоп в «путевых поэмах» И. А. Бунина «Тень птицы» // Проблемы исторической поэтики. Актуальные аспекты. Петрозаводск, 2015. Вып. 13. С. 507-527.
4. Латухина А. Л. Цикл «путевых поэм» И. А. Бунина «Тень птицы». Автореф. ... канд. филолог. наук. Нижний Новгород, 2004.
5. Муромцева-Бунина В. Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. М., 2007.
6. Сливницкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина. М., 2004.
7. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1998.

8. Хайдеггер М. Исток художественного творения / Пер. с нем. А. В. Михайлова. М., 2008.
9. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: в 2 т. Т. 1. Гештальт и действительность. М, 1998.

И.А. БУНИН В КИТАЙСКОЙ АУДИТОРИИ
(по страницам двух учебников по русской литературе)

Приорова И.В.

Российский Новый университет (РосНОУ)

(г. Москва, Россия)

Сямыньский государственный университет,

институт иностранных языков

(г. Сямынь, Китай)

Все ритм и бег. Бесцельное стремленье!

Но страшен миг, когда стремленье нет.

И.А. Бунин («Ритм», 1912)

За последние годы в Китае сохраняется тенденция перехода на учебные пособия, изданные там в огромном количестве. Замена учебных пособий показывает, что количество пособий не может заменить их качество. Изучение русского языка во многом зависит от интереса обучающегося, однако одного мастерства преподавателя недостаточно, оно не может заменить учебные материалы пособий по РКИ, которые необходимы для самостоятельной работы студента. В гуманитарном направлении: истории, руссиеведении, ММК, русской культуре и литературе приходится сталкиваться с противоречиями в содержании учебных материалов, и возникает естественное желание их устранить. Мы не преследуем цель критиковать учебники, издаваемые в Китае китайскими авторами, но покажем, как могут интерпретироваться факты биографии одного писателя в разных пособиях. На первый взгляд, это может показаться не существенным и не принципиальным, но когда на разных уровнях узнавания России и ее истории возникают фактические несостыковки, то это похоже на осознанное искажение истины, и об этом мы откровенно говорили на конференции по «Руссиеведению» в Нанкине (Китай, 2017г.), писали в своих статьях по творчеству А.С. Пушкина, Д.С.

Лихачева [4:93-95; 5:578-584] и по творчеству А. Солженицына (Ереван, 2018г.) [6: 459-472].

В статье речь пойдет о том, как представлено творчество И.А. Бунина в китайских учебниках по литературе специальности «Русский язык и литература» для магистрантов /аспирантов, т.е. для продвинутого уровня. В этом учебном году совпали два юбилея нобелевских лауреатов: И.А.Бунина и Б.Л.Пастернака. Оба автора включены в программу по литературе, ее изучение, как правило, либо начинается, либо заканчивается обобщающей темой о русских лауреатах нобелевской премии. Мы остановимся на творчестве И.А.Бунина, творческая биография которого тесно связана с его судьбой, сосредоточенной на стремлении сначала вырваться из предначертанного круга жизни, затем – из родового гнезда, и наконец, – из страны. Это стремление, сделавшее Бунина вечным скитальцем, стало особой темой обсуждения на занятиях в этом 2019-2020 учебном году и вызвало разногласие по поводу вопроса: как писатель, не принимающий Россию XX века, мог получить Нобелевскую премию именно в XX веке как русский писатель?

Такие вопросы в моей преподавательской копилке относятся к «простым вопросам с непростым ответом», поскольку имеют широкий гуманитарный охват. Сложность их, несмотря на видимую простоту, состоит в триединстве информативной, эстетической и этической составляющих, а это значит, что творчество писателя должно представляться не только через его художественное своеобразие, его авторскую уникальность, но и через его гражданскую позицию в масштабе литературного и исторического процессов [6 : 459-460].

Анализ учебных пособий, рекомендованных для изучения курса русской литературы в Китае на продвинутом уровне в магистратуре [1, 2], показывает причину того, почему аспиранты не нашли ответ на этот вопрос: в пособии [1, 2014:337-346] всего девять страниц о Бунине, включающих

и биографию, и обзор творчества, и «анализ» произведений, принесших ему мировую славу. В другом пособии [2, 2008:62-73] – 11 страниц в малом формате учебника, т.е. дается минимальная информация о личности писателя и его творчестве, которая не позволяет объяснить культурологический парадокс, ставший отдельным вопросом. Чтобы упорядочить биографические факты из жизни писателя, магистры работают по материалу учебников, но насколько верной будет хронология, зависит от преподавателя, который может устранить, а может и проигнорировать обнаруженные несоответствия. Как правило, выстраивается бинарная таблица, где, с одной стороны, – даты, а с другой, – события и факты из биографии писателя. В таблице по творчеству Бунина надо указать, что произошло с Буниным в годы, отмеченные в учебнике последнего года издания (2014) [1, 2014:337-346]. В пособии выделены даты: 1870; 1899; 1891; 1895; 1900; 1909-1910; 1911; 1915; 1920; 1925; 1927-1933; 1943; 1950, но взаимопроверка показала некоторые хронологические несовпадения.

Если руководствоваться учебником [1, 2014:337-346] и не брать во внимание **1887** год, значит проигнорировать первые творческие шаги писателя, которые были сделаны Буниным под впечатлением от смерти поэта Надсона, вызывавшего восторг у молодежи того времени. Не разделяя особых восторгов, шестнадцатилетний Бунин не остался равнодушным к кончине поэта и отправил в печать свои первые стихи «Деревенский нищий» и «Над могилой Надсона», которые впоследствии он сам признавал слабыми. Также существенным упущением составителей пособия, на наш взгляд, можно считать совсем уж сжатую информацию о ранней прозе Бунина, которая вошла в первую книгу писателя «На край света», изданной в Петербурге в **1897** году. Несомненно, годы размышлений над судьбами мировой цивилизации, начавшиеся с конца 1880-х, были очень

важными для писателя. В «Таньке», «Кастрюке», «На хуторе», «На чужой стороне», «В поле», «Учителе», «На даче» набирает обороты мотив одиночества и опустошенности жизни, душевного смятения его современников. Герои Бунина прощаются со своими безнадежными мечтами, а он, подвергая сомнению всё и создавая картины упадка и распада, предчувствует катастрофу, но будто ищет повод для ликования от умирания эпохи.

«Деревня» (1910) и «Суходол» (1912) принесли большое признание автору своей полемичностью, об этом написано везде, но другие факты биографии этого периода очень размыты или вовсе не отражены. На наш взгляд, необходимо понимать, что в то же самое время (1907- 1911) писатель колесит по миру, ищет универсальное знание жизни и пишет «путевые поэмы», получившие затем общее название «Тень птицы». Этот факт биографии Бунина важен уже потому, что имел продолжение в эмиграции, в Париже, где его путевые впечатления были изданы только в 1931 году. Следует отметить еще одну недоработку составителей учебника, которые оставили без внимания 1914-1916 гг. Несомненно, что факт появления в 1915 году «Человека из Сан-Франциско», где предсказывается интернациональный мировой печальный финал обществу, забывшему об истинном смысле, заслуживает серьезного анализа. Однако следует отметить, что с 1914 года («Братья») Бунин параллельно ищет объяснение противоречивых процессов современности, опираясь на культурное наследие древности и различные философские учения. Отразились эти глубокие размышления о жизни в свете буддизма или теории Декарта в рассказах «Сны Чанга» и «Третьи петухи» в 1916 году. Конечно, философия не стала самоцелью писателя, но послужила основанием для масштабных обобщений. В это же самое время, в 1916г., Бунин пишет еще один знаменитый рассказ «Легкое дыхание» о прервавшейся жизни легкомысленной

девочки, которая так и не успела понять опасности и гибельности своего положения. На наш взгляд, этот творческий отрезок должен рассматриваться по совокупности произведений и фактов биографии, и уж точно не игнорироваться, как и период 1917-1918гг., что, скорее всего, связано с идеологическим подтекстом. Авторы учебника не обозначили антисоветскую позицию писателя этой поры скорее всего потому, что всю свою боль и тревогу за тотальные разрушения и попрание нравственных и культурных устоев писатель рассказал уже в эмиграции. Там он закончил и опубликовал свои «Окаянные дни», о которых китайским студентам все же следует знать.

Эмиграционный период также требует уточнений, поскольку несостыковка по датам может отразиться при ответе на экзамене не в пользу магистров. В одном пособии авторы пишут: «Шедеврами творчества Бунина в эмиграции были книги «Роза Иерихона» (1927), «Митина любовь» (1925), «Солнечный удар» (1927), «Жизнь Арсеньева» (1927-1933), «Темные аллеи» (1943) и др.» [1, 2014:339]. В другом – читаем: «Во Франции созданы и такие шедевры Бунина, как новеллы «Митина любовь» (1925), «Солнечный удар» (1925), автобиографический роман «Жизнь Арсеньева» (1930) и книга рассказов о любви «Темные аллеи» (1943)» [2, 2008:69] (выделение наше – И.П). Если не детализировать биографию, то можно не заметить этих неточностей, но, заметив их, все же следует исправить или дополнить. Особенно информацию по 1920-ым годам, когда для Бунина началась другая жизнь во Франции, где он прожил в Париже и в Грассе, недалеко от Ниццы, до конца своих дней. С 20-х годов в рассказах Бунина через ностальгию и трагичность оторванности от России постепенно появляется тонкое мировосприятие. В одно десятилетие он публикует сборники рассказов: «Роза Иерихона» (Берлин, 1924); «Митина любовь» (Париж, 1925); «Солнечный удар» (Париж, 1927) и итоговый сборник

стихотворений «Избранные стихи» (Париж, 1929). В 1927–1933 годах Бунин работал над романом «Жизнь Арсеньева» (первая часть опубликована в Париже, в 1930 г., а первое полное издание – в Нью-Йорке, в 1952), изданы «Тень птицы» (Париж, 1931), «Божье древо» (Париж, 1931), а в 1933 г. он был удостоен Нобелевской премии.

Итак, работа с хронологией формирует и письменные навыки тезисного изложения биографии писателя, и навыки подготовки устного развернутого ответа. Как видно, ограничиться одним учебником из названных выше нельзя, поскольку для следующего этапа работы необходима хронологическая точность. По сути, это вопросник с опорой уже не на дату, а на факты из биографии писателя:

1. Когда и за что И.А.Бунин получил Нобелевскую премию?

2. Когда, где и в какой семье родился И.А.Бунин?

3. Какие этапы в творчестве Бунина можно выделить?

4. Кто повлиял на раннее творчество Бунина?

5. Когда и где появились его первые стихи и вышел первый сборник?

6. Как изменился круг знакомых Бунина после его переезда из Полтавы в Петербург и Москву?

7. Назовите произведения второй половины 90-х годов, о чём эти произведения?

8. Что можно считать главным в рассказе Бунина «Антоновские яблоки»?

9. К какому жанру относится «Листопад», и какова тема произведения?

10. Какие повести Бунина посвящены русской деревне, и как она представлена в них?

11. Когда было написано произведение «Господин из Сан-Франциско», в чем его основная идея?

12. Как относился Бунин к Октябрьской революции, когда он эмигрировал?

13. Основные темы творчества Бунина в эмиграции?

14. Какие произведения Бунина в эмиграции стали шедеврами его творчества?

15. О чем эти произведения, и в чем их художественная особенность?

Таким образом отрабатывается весь объем теоретического материала, необходимый для сдачи экзамена. Не удивительно, что больше всего студентам нравится бунинская «энциклопедия любви», созданная им в эмиграции, – цикл рассказов «Темные аллеи». И опять сталкиваемся с неточностью фактов. В одном учебнике написано: «... её сорок рассказов – это **сорок** историй о том, какими могут быть отношения мужчины и женщины» [2, 2008:70], а в другом источнике: «... "Темные аллеи" – цикл рассказов, в него входят **тридцать восемь** рассказов, которые рассказывают об одном и том же – о любви... » [1, 2014:342]. Вновь – повод для уточнения. Прежде всего, И.А. Бунин считал сборник рассказов «Темные аллеи» своим лучшим произведением. Над ним он работал, находясь во Франции в эмиграции во время Второй мировой войны с 1937 по 1945 год. Сборник состоит из 3 частей, а последние два рассказа «Весной, в Иудее» и «Ночлег» были добавлены в него только в 1953 году, поэтому общее количество стало – сорок. Следует также отметить, что и роман «Жизнь Арсеньева» (1927-1933гг) в пособии [1, 2014:339] лишь упоминается, что не совсем справедливо, поскольку роман имеет автобиографическую основу и состоит из пяти книг. Как и всякий роман, он рисует широкую панораму общественной жизни эпохи с ее философией, политикой, социальными изменениями, поэтому имеет право хотя бы на краткий комментарий, данный только в одном учебнике [2, 2008:71-73]. Добавить к этому следует, что судьба наших нобелевских лауреатов в области литературы: И.А. Бунина (1933 г. "За строгое мастерство, с которым он развивает традиции русской классической

прозы"); Б.Л. Пастернака, (1958 г. "За значительные достижения в современной лирической поэзии, а также за продолжение традиций великого русского эпического романа"); М.А. Шолохова (1965 г. "За художественную силу и честность, с которой он в своей донской эпопее отобразил историческую эпоху в жизни русского народа"); А.И. Солженицына (1970г. «За нравственную силу, почерпнутую в традиции великой русской литературы»); И.А. Бродского (1987 г. "За всеобъемлющее творчество, пропитанное ясностью мысли и страстностью поэзии") во многом определялась помимо таланта духом времени.

Чтобы ответить на «простой» вопрос, почему И.А. Бунин в ряду лауреатов такой выдающейся премии стал первым среди русских писателей, надо знать его гражданскую позицию, которая не совпадала с идеологией времени, и именно поэтому стала предпосылкой его мировой славы. Иван Алексеевич Бунин (10/22.10.1870. Воронеж – 8.10.1953. Париж), став первым русским лауреатом, к моменту исторического перелома в России 1917 года был уже знаменитым писателем, обладателем Пушкинских премий, почетным академиком Российской Академии наук, поэтом и прозаиком, автором известных повестей, рассказов, сборников стихов и переводчиком, ему было почти полвека. К тому времени уже определились художественные вкусы и пристрастия Бунина, темы и мотивы, особенности его письма и формы. Бунин – поэт и прозаик, сблизивший поэтический и прозаический язык, а его второстепенная детализация позволяет ему и в прозе оставаться поэтом. С самого начала своего творчества И.А. Бунин синтезирует поэзию и прозу, улавливая мир переходных состояний: между днем и ночью, жизнью и смертью, как синтезировал гармонию света и цвета знаменитый переходными состояниями В.А. Серов в живописи.

И.А. Бунин к этому времени уже сложился как личность, в нем совместились страстность натуры с внешне холодной сдержанностью, аристократическое чувство меры с благородной простотой, сильный характер и своевольная изменчивость настроений. Для того, чтобы магистры поняли творческую многогранность писателя, следует дополнить аудиторную работу тематической презентацией по разным периодам его жизни. Презентация устранил лакуны из биографии, тогда его избранность станет понятна: подобный душевный склад сформировался благодаря уникальной, растворившейся в XX веке культуре последнего «деревенского» дворянства. Именно там сохранялось чувство нераздельности человека и природы, глубоко осознавалось чувство рода, преемственность и непрерывность жизни с органической привязанностью к корням и памяти прошлого отцов и дедов.

Все это переосмысливалось Буниным в предчувствии близкого и неминуемого распада и конца этого уклада. Предчувствия и опасения Бунина во многом оказались пророческими. В годы революции и гражданской войны его отчаянные тревоги вылились в дневник под красноречивым названием «Окаянные дни», который Бунин писал в Москве, а потом в Одессе, спасаясь от большевиков (1918–1920 годы). Прозорливые бунинские заключения о болезнях века, которые будут прогрессировать в последующем в мировых катаклизмах XX века, говорят о том, что писатель смотрел на происходящее иным зрением, с преумноженной зоркостью и мудростью, и за это он стал одним из первых русских писателей, удостоенных мирового признания.

ЛИТЕРАТУРА

1. История русской литературы на русском языке/ авторы-составители Жень Г., Чжан Ц., Юй И., Изд. 2-е, – Пекин. – Изд. Пекинского ун-та, – 2014г.– 392с.

2. История русской литературы/ главн. редактор Чжен Цзу, ред. Е.Е Орехова, С.А.Небольсин. – Шанхай: изд-во Обучения Иностранному Языку г. Шанхая, – 2008г.– 367с.
3. Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина.1870-1906. Беседы с памятью. – М. – 1989г.
4. Приорова И.В. Постижение России в Китае по письмам Д.С.Лихачёва// Межд. научная конференция «Россиеведение как новое направление междисциплинарных исследований» /Нанкин, Китай – 30 июня-02 июля, Изд-во: Нанкинский ун-т, 2017 – С. 93-95
5. Приорова И.В. Чжан Ц., Лингвокультурологический аспект изучения русского языка в Китае: личность в эпохе – эпоха в личности// Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества: мат. VIII межд. научно-практ. конференции (21-28 мая 2018 г.). Выпуск 8. – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2018. – С.578-584
6. Приорова И.В. К вопросу о вопросе... А.И. Солженицын: Русская и национальная литературы: Материалы межд. научно-практ. конференции 3-5 октября 2018 г. Ереван: Лусобац, 2018, С. 459-472

СТИХОТВОРНЫЕ МОЛИТВЫ И. БУНИНА КАК ОТРАЖЕНИЕ ЕГО МИРОВИДЕНИЯ И ДУХОВНЫХ ПОИСКОВ

Протасова Н.В.

*Кандидат филологических наук, доцент
Северо-Кавказский федеральный университет*

Конец XIX – начало XX века – самый сложный кризисный период в истории России, по словам И. Бунина, «век бесстыдный и презренный», когда рушились привычные устои жизни, были сдвинуты многие критерии и оценки, казавшиеся ранее неоспоримыми и нерушимыми. Осознание катастрофичности, неуверенность в завтрашнем дне, «ощущение какого-то уклона, какого-то полета в неизведанные пропасти» [2, т.5:67], когда «собственное существование томило своей ненужностью...» [3, т.5:67], охватили многих представителей творческой интеллигенции.

Переоценка духовных ценностей, особое восприятие мира и человека, обреченного на непонимание и одиночество, интерес ко всему иррациональному, стремление проникнуть в область бессознательного приводила к переосмыслению предшествующей культуры и литературы, рождала эсхатологические настроения и идеи.

Как отмечает Долгополов, «создавался сложный сплав черт личности, сквозь которую просматривалась и вся эпоха, столь же сложная и противоречивая, также выступающая в сочетании черт вечных и временных, сущностных и исторических» [4:365],

Потерянность человека в действительности, ощущение абсурдности бытия порой проявлялось в обращении к религии, к богу, к христианским истокам, в появлении в литературе этого периода так называемых «литургических жанров».

Все это в полной мере нашло отражение в уникальной, пленительной и до конца не разгаданной лирике И. Бунина,

который сам всегда считал себя в первую очередь лирическим поэтом, а лишь потом – писателем. Его поэтическое творчество было отмечено такими мастерами поэзии, как И. Анненский, В. Брюсов, А. Блок, К. Бальмонт. Весьма благосклонно к творчеству молодого И. Бунина относился обожаемый им А. Чехов. Исключительным вниманием пользовался И. Бунин со стороны М. Горького, которому поэт первоначально посвятил свою поэму «Листопад», и который до конца своей жизни считал И. Бунина одним из крупнейших русских литераторов, называя его «первым поэтом» среди современников.

Обращение И. Бунина к литературному творчеству было вызвано его попыткой уйти от «низости» того положения, в котором оказалась его семья, принадлежавшая к знатному роду, постепенно приходящего в полный упадок из-за сложившихся общественно-политических условий и полной безответственности и безалаберности отца поэта.

И. Бунин по складу характера очень рано остро ощутил всю неустойчивость, зыбкость, драматичность своего существования. С самого детства его не оставляли мысли о быстротечности человеческой жизни, о неизбежности смерти и полном одиночестве человека в этом мире. В то же время он остро ощущал «бесконечность» земного бытия и свою неразрывную связь с предками, со «Всебытием», слияние личного существования с «вечностью». Поэтому спасительным успокоением для него становилось обращение порой к тем истокам, к которым испокон веков обращались люди на Руси, – к богу, Богородице и Христу. В автобиографической повести И. Бунина «Жизнь Арсеньева» герой признается: «О, как я уже чувствовал это божественное величие мира и бога, над ним царящего и его создавшего с такой полнотой и силой вещественности» [3, т.5:17], и далее он продолжает: «...я родился с чувством всего этого, ...все это стало частью моей души» [3, т.5:65]. В то же время необходимо отметить

некоторую особенность религиозного чувства И. Бунина, о котором Г.В. Адамович справедливо заметил: «Он уважал православную церковь как установление, сроднившееся в течение веков с дорогой ему Россией, он ценил красоту церковных обрядов. Но не более того. Истинная, требовательная, вечно встревоженная религиозность была ему чужда» [4:189].

Молитва – один из видов литургических жанров – стала для художника средством видения мира, отражением его дум и настроений, причем, у И. Бунина это – не церковные тексты в чистом виде, а стилизация под них, позволяющая в полной мере передать духовно–молитвенное состояние лирического переживания. Все стихотворение «Под орган душа тоскует» представляет собой молитвенное обращение к Христу. С одной стороны – это вымаливание прощения за все грехи, все зло, которое творится на земле:

О благой и скорбный! Буди

Милостлив к земле!

Скудны, нищи, жалки люди

И в добре, и в зле! [3,т.1:46]

С другой – просьба благословить на «боговдох–новенное» дело, на поэтическое творчество, которое воспринимается И. Буниным как проповеднический долг каждого художника слова:

О, Иисусе, в крестной муке

Преклонивший лик!

Есть святые в сердце звуки –

Дай для них язык! [3,т.1:46]

Тема бессмертия Христа, вера в его воскрешение стала центральной в стихотворения «Христос воскрес! Опять с зарею...», наполненном восторженным молитвенным ожиданием того дня, когда «возвестят с высот небес»:

Что день настал обетованный,

Что бог воистину воскрес! [3,т.1:70]

В стихотворении «Потерянный рай», написанном в духе древнерусского сказания, прародители рода человеческого Адам и Ева именно к Христу обращаются с молитвенной просьбой о прощении и возвращении в рай:

– Иисусе Христе, миленький!

Прости душу непотребную!

Вороти в обитель отчую! [3, т.1:364]

Трогательно–интимное обращение к Христу – «миленький» и употребление существительного «душа» в единственном числе дает возможность увидеть в этой мольбе самого поэта, навсегда утратившего отчий дом, о котором он всегда вспоминал с нежностью, жизнь в котором, несмотря на все невзгоды, казалась ему потерянным раем.

Под впечатлением посещения костела в Витебске, где поэт слушал орган, в звуках которого он уловил «грозные, скрежещущие раскаты, гул и громы, среди которых вопиют и ликуют в разверстых небесах ангельские гласы» [3, т.6:32], было написано стихотворение «В костеле». Распятие в храме рождает образ Христа, представшего перед взором поэта в «треске свечей», «в блеске молнии кровавой», распростершего «скорбно братские объятья» над всеми находящимися в храме, тем самым объединяя их и беря под свое покровительство и защиту. В стихотворении в полной мере отразилось стремление И. Бунина понять связь индивидуального бытия с судьбами человечества и законами мироздания. Христос в данном случае воспринимается как символ нерушимой связи прошлого с настоящим, божественного и земного.

И гимном природе, прославлением Творца и Создателя звучит благодарственная молитва поэта, наполненная радостным восприятием великолепия мира и бога как творца и хранителя вселенской гармонии, пониманием того, что, невзирая на смерть, «есть где-то в груди душа и что душа эта бессмертна» [3, т.5:24]:

Дивен мир твой! Расцветает,
Он, тобой согрет,
В небесах твоих сияет
Солнца вечный свет,

Гимн природы животворный
Льется к небесам.
В ней твой храм нерукотворный,
Твой великий храм! [3,т.1:52]

Дальнейшее развитие тема молитвенного общения с богом через постижение природы получает в стихотворении «За все тебя, господь, благодарю», своеобразной благодарственной молитвы, звучащей как лирическая исповедь, наполненная исключительной напряженностью чувств:

И счастлив я печальною судьбой,
И есть отрада сладкая в сознание,
Что я один в безмолвном созерцанье,
Что всем я чужд и говорю – с тобой. [3,т.1:105]

Ощущение лирическим героем постоянного присутствия бога в себе, в природе наполняет стихотворение «Бог»:

А бог был ясен, радостен и прост:
Он в ветре был, в моей душе бездомной –
И содрогался синим блеском звезд
В лазури неба, чистой и огромной. [3,т.1:228]

В стихотворении «О радость красок! Снова, снова...» восторженное восприятие красоты осеннего сада вызывает у лирического героя ощущение присутствия в этом дивном мире ангелов и желание общения с богом через просительную молитву:

О радость радостей! Нет, знаю,
Нет, верю, господи, что ты
Вернешь к потерянному раю
Мои томленья и мечты! [3,т.1:355]

С благодарственной молитвой к богу обращается лирический герой стихотворения «И вновь морская гладь

бледна...»:

Как, господи, благодарить
Тебя за все, что в мире этом
Ты дал мне видеть и любить
В морскую ночь, под звездным светом!

[3, т.1:414]

Самым ярким духовным выражением стихотворной молитвы поэта, обращенной к Богу, по праву можно назвать стихотворение «И цветы, и шмели, и трава, и колосья», центральной темой которого становится молитвенное общение души с Создателем. Обращаясь к притче о блудном сыне, И. Бунин говорит о неотвратимости каждого живущего на земле в конце жизни предстать перед Богом, припав к его «милосердным коленям» с тем, чтобы дать отчет о своем жизненном пути.

Стихотворные молитвы И. Бунина, обращенные к богу, выражают его стремление познать окружающий мир, найти сочетания в нем «прекрасного и вечного», проникнуть в тайны мироздания, разобраться в сущности бытия и в самом себе, наполняя их глубоким философским смыслом, становясь средством выражения глубоких раздумий о смысле жизни, смерти, религии и божестве:

Мир – бездна бездн. И каждый атом в нем
Проникнут богом – жизнью, красотою.
Живя и умирая, мы живем
Единою, всемирною Душою. [3, т.1:203]

И не случайно славословие как высший вид молитвы, звучащее в стихотворении «Из Апокалипсиса», которое было написано в 1901 году и опубликовано в «Журнале для всех» № 3 за 1902 год под заглавием «Слава господу» с подзаголовком: «Из Апокалипсиса, гл. 14», адресовано богу:

«Воистину достойно восприятьи
Ты, господи, хвалу, и честь, и силу
Затем, что все тобой сотворено

И существует волею твоею!» [3, т.1:107]

Еще одна группа стихотворных молитв у И. Бунина обращена к Богородице, которая воспринимается поэтом прежде всего как «непорочная заступница всех страждущих в этом злом и прекрасном мире» [3, т.4:668].

В стихотворении «Парус», наполненном исповедально-молитвенным настроением, лирический герой спокойно отправляется в открытое море, свято веря, что находится под покровительством Богоматери, лик которой «сияет, благостен и тих» на его парусе. И именно Мадонна спасает его в бушующем море в страшный ураган:

Но ты сама, в одежде белой,
Сошла и стала у руля.

И креп я духом маловерный,
И в блеске звездной синевы
Туманный нимб, как отблеск серный,
Сиял округ твоей главы. [3, т.1:413]

Продолжение эта тема находит в стихотворении «На пути из Назарета»:

Корабли во мраке, в бурях
Лишь тобой одной хранимы..
Ты – Звезда морей; со скрипом,
Зарываясь в пене их
И огни свои качая,
Мачты стойко держат парус,
Ибо кормчему незримо
Светит свет очей твоих. [3, т.1:267]

Образ Богоматери сопровождает лирического героя И. Бунина на всем его жизненном пути, неслучайно в стихотворении «На пути из Назарета» слышится молитвенное признание, созвучное с лирической исповедью:

Золотой венец и ризы
Белоснежные – я всюду
Их встречал с восторгом тайным:

При дорогах, на полях,
Над бурунами морскими,
В шуме волн и криках чаек,
В темных каменных пещерах
И на старых кораблях. [3, т.1:267]

Весьма характерно, что стихотворение «На пути из Назарета» было опубликовано в газете «Русское слово» 28 октября 1912 года под заглавием «Мать», что дает все основания предполагать, что образ Богородицы ассоциировался у И. Бунина с образом собственной матери, кроткой и любящей, положившей свою жизнь на алтарь служения семье.

Глубокий философский смысл приобретает стихотворение «Канун Купавы»: богоматерь собирает «божьи травы» с тем, чтобы принести их к «божьему престолу» и пожаловаться сыну о том, «как недолг век земным утехам», потому, что в «мире Смерть, она и Жизнь правит». Ответ Христа – это свидетельство торжества Любви над Смертью:

И земное семя не иссякнет:

Скосит Смерть – Любовь опять посеет. [3, т.1:129]

В этом стихотворении нашли отражения непрестанные думы И. Бунина о смерти, рассуждения о смысле человеческого бытия. Продолжение этих раздумий отчетливо проявляется в стихотворении «Белые крылья», центральной мыслью в котором становится уверенность в том, что Богоматерь охраняет весь жизненный путь людей:

И я в пути, и я в пустыне,
И я, не смея отдохнуть,
Как Магомет к святой Медине,
Держу к заветной цели путь.

Но зной не жжет – твоим приветом

Я и поныне осенен:

Мир серебристым, нежным светом

Передо мною напоен. [3, т.1:191]

Пантеистическое восприятие мира наполняет пейзажную лирику И. Бунина глубоким философским смыслом, демонстрируя его размышления над вопросами бытия и Вечностью, стремление найти в мире «сочетание прекрасного и вечного», передать присутствие Бога в окружающем мире и в душе человека. Обожествуя природу, И. Бунин порой обращается к ней с молитвенной просьбой об исцелении от постоянной тоски по поводу несовершенства, дисгармонии современного ему мира:

Взойди, о Ночь, на горный свой престол,
Стань в бездне бездн, от блеска звезд туманной,
Мир тишины исполни первозданной
И сонных вод смири немой глагол.

В отверстый храм земли, небес, морей
Вновь прихожу с мольбою и тоскою:
Коснись, о Ночь, целящую рукою,
Коснись чела как божий иерей. [3, т.1:289]

В стихотворении «Летняя ночь» идиллическая картина созерцания ночного неба и материнского счастья завершается гармонией, слиянием с природой, растворением человеческой души во вселенной:

Прекрасна ты, душа людская! Небу,
Бездонному, спокойному, ночному,
Мерцанью звезд, подобна ты порой! [3, т.1:269]

С последней молитвой, подводя итог своей жизни и творчеству И. Бунина обращается в стихотворении «Луна» именно к природе:

– Сияй, сияй, Луна, все выше поднимая
Свой, Солнцем данный лик. Да будет миру весть,
Что День мой догорел, но след мой в мире – есть.
[3, т.1:352]

Стихотворные молитвы органически вливаются в творчество И. Бунина, воплощаясь в самых сокровенных стихах поэта. В них нашло отражение особое мироощущение

поэта, пантеистическое восприятие мира, обостренное чувство одиночества, вопросы о смысле и сути бытия, жизни и смерти, о Боге и религии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адамович Г. В. И.А. Бунин. Воспоминания // ж. «Знамя», Апрель, 1988, № 4
2. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5 – М. – Л.: Художественная литература, 1962.
3. Бунин И. Собр. соч.: В 6-ти т. – М.: Художественная литература, 1987.
4. Долгополов Л. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века. – Л.: Сов. писатель, 1977, с.365.

МОТИВЫ, СВЯЗАННЫЕ С ЛИРИЧЕСКИМ «Я», В ЛИРИКЕ И.А. БУНИНА

Романова И.В.

Доктор филологических наук, профессор
СмолГУ

Настоящее исследование показало, что мотивы, связанные с образом «я», отражают пассивность героя, он – человек чувствующий и выступает обычно в качестве созерцателя. Более активным, действующим лицом является ролевой персонаж. Композиционно выделенными, организующими лирический сюжет также оказываются преимущественно статические мотивы. Названия эготивных стихотворений чаще всего не указывают на лирического персонажа. Поэтому у читателя создается ошибочное впечатление отсутствия у Бунина лирического «я».

Материалом настоящего исследования стала лирика И.А. Бунина, вошедшая в дополняющие друг друга собрания сочинений: 9-томное 1965 г. и 6-томное 1987 г. Общее количество текстов – 722 [2; 3].

В научной литературе бытует мнение о том, что в лирике Бунин пришел почти к полному устранению лирического героя, вообще – лирического «я», заменяемого либо безличным повествованием от третьего лица, либо введением «ролевого», предельно отчужденного от автора персонажа, либо обращением к некоему 2-му лицу. И действительно, представить себе лирическое «я» Бунина широкому читателю гораздо сложнее, чем, скажем, лирическое «я» Баратынского, Лермонтова, Есенина, Маяковского, Цветаевой.

Мы исследовали коммуникативную структуру лирики Бунина и пришли к заключению, что эготивные стихотворения (с лирическим «я» в центре и без адресата) заняли

по численности третье место после смешанного и безлично-безадресного типа и составили 15 % от общего количества текстов. (Напомним, что в безлично-безадресных текстах лирический субъект и лирический адресат максимально скрыты, изложение ведется от 3-го лица; в смешанных текстах безлично-безадресное изложение сочетается с фрагментами с лирическим «я» и обращением ко 2-му лицу). Для сравнения заметим, что у Пастернака эготивный тип стихотворений оказался самым малочисленным и составил 7 %, а у Бродского занял предпоследнее место и составил 10 %. Между тем лирическое «я» в творчестве и Пастернака, и Бродского легко узнаваемо.

Мы поставили перед собой задачу разобраться в этом парадоксе и исследовать мотивы, связанные с лирическим «я». Мы предполагаем, что они существенно влияют на формирование представления о лирическом субъекте. На первом этапе мы рассматриваем только эготивные стихотворения, поскольку в них лирический субъект является и носителем речи, и объектом описания, повествования. В перспективе целесообразно будет сравнить полученные данные с данными по другим коммуникативным типам стихотворений Бунина, в которых встречается лирическое «я», но выполняет другие, главным образом, вспомогательные функции, а также с данными по другим авторам.

Под мотивом мы понимаем конструкцию, в основе которой лежит действие, выраженное глаголом, причастием или деепричастием. В данную конструкцию могут входить субъект, выполняющий действие, и объект, на который направлено действие. Мы выделяем два основных вида мотивов:

- 1) *активные*, в которых лирическое «я» выступает в роли субъекта (*я не забыл их след (284); я пришла в пустую избу ночью (278)*);

- 2) *пассивные*, в которых лирическое «я» выступает в роли объекта действия (*несут меня сани (309); он сравнит меня с Мадонной (315)*).

Следует подчеркнуть, что наш подход не совпадает со строго грамматическим, связанным, в частности, с проблемой залога. С грамматической точки зрения, в активной конструкции субъект должен выступать обязательно в роли подлежащего, а в пассивной – в роли дополнения в творительном падеже. Мы основываемся на поэтических текстах, осуществляя подход, при котором нам важнее смысл, а не строго формальное его выражение. В этом плане нам ближе работы структурных лингвистов – сторонников теории «Смысл ↔ Текст» [1; 6]. Например, конструкции типа *скучно мне (173)* (1); *не забыть мне этой ночи звездной (389)*; *мила мне глушь сицилиан (417)*; *не пейзаж влечет меня (101)*; *мне снилось северное море (142)* и т.п. мы рассматриваем как активные мотивы, в которых по смыслу лирическое «я» выступает в качестве субъекта (*скучно мне* = я *скучаю*; *не забыть мне этой ночи звездной* = я *не забуду* <...>; *мила мне глушь сицилиан* = я *люблю глушь* <...>; *не пейзаж влечет меня* = я *увлекаюсь не пейзажем*; *мне снилось северное море* = я *видел во сне северное море*). Подобная точка зрения находит подтверждение в работах Г.А. Золотовой, специалиста в области коммуникативного синтаксиса [4; 5]. Впрочем, следует признать, что есть и переходные случаи, при которых сложно однозначно определить, что является в мотиве субъектом, например: *я погребен в песке пустынь (193)*. С одной стороны, «я» стоит в независимом именительном падеже, что дает основание считать его субъектом. Вместе с тем это субъект бездейственный, испытывающий воздействие другого субъекта (ср.: *меня погребли в песке пустынь*). На этом основании подобные случаи могут рассматриваться как пассивные мотивы, в которых лирическое «я» – объект, с точки зрения семантики. То же: *Помпея казалась мне скучней*

пустых могил (339). Тут приходится рассчитывать на интуицию исследователя и ориентироваться на контекст.

Лирическое «я» в составе мотива может быть выражено

– непосредственно: *я запомнил лишь ряд колонн и небо (256)*;

– может быть представлено метонимически через духовные и телесные составляющие (душу, сердце, мысли, глаза, руки и т.п.): *душу посещала любовь (96)*; *он озарил мне ноги (230)*; *свободней дышит грудь (182)*;

– в функции «я» может выступать форма множественного числа «мы», включающая лирическое «я» в состав некой общности: *мы мало видим, знаем (246)*;

– «я» может быть представлено в обобщенной форме инфинитивов или условного наклонения: *<знала меня мати> жито сырое молоть, просевати (278)*.

Мы выделили следующие семантические группы мотивов [7]:

– экзистенциальные действия (существование чего-то, воздействие, рождение, развитие, жизнь, смерть, наступление чего-то, завершение и т.п.);

– перемещение (шествие, езда на транспорте, полет, падение, плавание, танец и т.п.);

– расположение (стоять, лежать, висеть и т.п.);

– деятельность органов (телодвижения, касаться, бросать, съедать, дышать, зрение, сердцебиение, кровотечение и т.п.);

– действия орудием, ремесло (колоть, резать, пилить, ввинчивать, бить, строить, ковать, плотничать и т.п.);

– информационные и творческие действия (сообщать, читать, писать, считать, словотворчество, ваяние, живопись; получение, выделение, хранение информации и т.д.);

– ментальные действия (работа сознания, мышление, память, ощущение и т.п.);

– прочее (действия, связанные с огнем, воздухом, светом, звуком, цветение, состояние, отношения, контакт).

В эготивных стихотворениях Бунина абсолютно преобладают мотивы с лирическим «я» в качестве субъекта действия. Они составляют 83 %. Доля пассивных мотивов – соответственно 17 %.

В поэтическом мире И.А. Бунина, замкнутом на лирическом «я», самая большая доля мотивов – 37 % – выпала на долю мотивов со значением **‘ментальные действия’**. Абсолютно преобладают у Бунина мотивы, выражающие эмоции, эмоциональные состояния и переживания героя, причем, в равной степени негативные и позитивные. Среди негативных самые частотные мотивы, производные от ‘тосковать’, ‘томить’: *странная тоска томит меня (417), томит тоска разлуки (160), забывался в холодной тоске (109), безнадежной скорбью истомлен (392), я тоскую горько, сладостно (96)*. Остальные отражают состояния страха, страдания, боли, скуки: *я страдал (193), я плакал о погибших (155), я был зол и неумен (392), я душою холодел (109), мне будет слишком жутко там (263), скучно мне (173), как нам будет в мире одиноко (163), жутко мне (115), снова о несбыточном скорблю (96)*. Позитивные эмоции и состояния у Бунина связаны, в первую очередь, с переживанием любви: *я любил когда-то, я ль не любил? (96), я ль не искал любви и счастья? (96), душу посещала любовь (96), не ту люблю, кого любил (96), люблю мечты созданья (96), я люблю наш обрыв (113), люблю зной, ширь, вольный небосвод (113), я люблю людей, которых больше нет (284), весь мир любил я (389)*; во вторую очередь, они связаны с состоянием радости: *душу радость обнимает (385), ливни нас радовали (114), в сердце радость мирную несу (283), радостно копил избыток сил (339), все мне радостно и ново (288), дрожа от радости (251), я век носил в душе только небо, только радость (165)*. Остальные положительные эмоции и состояния лирического героя окрашены в тона счастья, симпатии, веселья, мечтаний: *благословляю каждый миг (65), я счастлив (246), упоенный*

счастьем жизни (82), мила мне глушь сицилиан (417), но в душе все веселей (77) мне было весело вдвойне (110), я страстно мечтала о любви (119), заморожен ритмической мечтой (274), не налюбуюсь, как... (100), хотелось встречать каждый лист радостно-безумным восторгом (110) и т.п.

На втором месте по численности в группе ‘ментальные действия’ оказались мотивы, связанные с состоянием и разными этапами сна: *и снилось мне (142), я задремал над Днепром (132), мне снилось что-то грустное (126), я проснулся внезапно (126), я сплю в дупле (172), я сплю в листве (172), песня рея меня клонила в сон (229), всё будет сниться сеть канатов (256), просыпаюсь в полумраке (287), сплю в лачуге (315), убаюкивает меня трель (319), я проснулся от улыбки счастья (392), я уснул в грозу (392), крепко сплю (340), навсегда в земле усну (82)* (в последнем случае сон является традиционной метафорой смерти).

На третьем месте – мотивы, отражающие процессы памяти – главным образом, воспоминание. Причем, герой вспоминает в основном не других людей и события, а приметы окружающего, прежде всего природного мира, или собственное прошлое: *мы грустя, вспоминаем что-то (220), я помню сумрак (228), я помню купол (228), вспоминаю зимний вечер, детство раннее мое (394), я запомнил лишь ряд колонн и небо (229), о счастье мы всегда лишь вспоминаем (246), помню лён (250), помню взгляд (250), я не забыл их след (284), я помню только римские следы (339), не забыть мне этой ночи звездной (389), я молодым себя вспоминаю (284), всю жизнь я позабыть не мог об этом вечере бездомном (338). В единичных случаях встречается мотив забвения, более свойственный не герою, а другим людям, миру: *я ль виноват, что всё перезабыл (339), мир меня забудет (193), она меня простила и забыла (151) и т.п.**

Мотивы, отражающие процесс мышления, знания (познания), понимания редко встречаются среди свойств

бунинского лирического «я»: я думаю о прошлом старика (417), познал я (367), вот-вот и я пойму незримое (265), мы мало знаем (246), я думаю о ней (163), мы не поймем их роста, глубины (220), мы дня не понимаем (160), я знаю (96), поэт меня поймет (100).

По мере убывания следующими за ‘ментальными действиями’ по численности оказались мотивы, включающие **деятельность органов** – 19 %. Абсолютным лидером в этой группе являются мотивы, связанные со зрением. Зрение – основной канал, через который герой познает мир: гляжу в прозрачный сумрак их <вершин – И.Р.> (394), вдали я вижу ночь, пески, звездный свет (389), вижу заалевшие вершины (350), вижу в окна блеск и даль гор, холмов нагих (375), я взгляну на бледную высокую луну (367), я с острова глядел на море и на тучи (313), вижу месяц (283), с опушки на луга гляжу из-под ветвей (82), я поглядел кругом (59), я без мысли глядел на дорожную пыль (109), я видел плахты, сорочки и смуглое тело (132), увидел семь светильников золотых (183), я взгляну без страха в лик Шакала (193), заветную увидел Атлантиду (256), раскрыв глаза, гляжу на яркий свет (274), глянула – вижу железные роги (278), я долго глядел на этот божий дар (287), буду глядеть на каменного Будду (322), жадный взор подметит не краски, а любовь и радость бытия (101), я отвожу на миг усталый взгляд от книг (246) и т.д. Следом со значительным отрывом идут мотивы, связанные со слухом. Герой не просто слышит, он внимательно прислушивается к себе, к миру вокруг, к гласу высших сил и осознает важность этого процесса. Его чуткое ухо различает тонкие нюансы: я слышу ветер, шум и плеск (375), сладко слушать (100), я слышал говор, крики, плеск (132), я им внимал (160), доверчиво внимаю тишине (160), я слышал за собою глас (183), я слышал плач (205), нас слышал Христос (210), молчанью внимаю (109), я родным преданьям внимлю (284), слушая неясный лепет (350), я слышу сердца ровное биенье

(274), *сладко слушать, как...* (100). Еще более редкими оказываются мотивы, связанные с дыханием. За исключением мотива *вдыхая горький чад* (292), с дыханием у героя Бунина связана исключительно приятные ощущения: *дышит легко* (113), *мне сладостней в бору дышать ароматом* (177), *свободней дышит грудь* (182), *я дышал теплом сухих камней*(245), *вдохнуть свободней и полней* (308), *дышу весной* (394). Активные телодвижения для лирического героя не свойственны, среди них манипуляции руками (*брала меня Мати за правую руку* (278), *рукой поправил газ ее вуали* (327), *крестя ее в последний час* (327), *крестясь* (365), *обнимая обломок реи* (395), *заслонив свечу рукою* (394)), *крепко поводя натягиваю* (350), движения головой (*я высунул голову* (68), *остановясь, оглядываюсь* (350), *я склонялся головой на луку* (109), *дремота клонит голову* (173), *она мне ласково кивнула* (150)), движения всем телом (*я качался в искрах звезд* (395), *качаюсь* (407), *плескаюсь* (407), *я склонился богомольно* (347)). При очевидной чувствительности героя поражает редкое упоминание работы сердца, во всех случаях это образное выражение переживаний: *сердце радостно жизни ждет* (78), *сжалось сердце от боли во мне* (59), *в сердце радость мирную несу* (283), *и в сердце моем так могильно* (357), *сердце бьется горестно и громко* (365), *сердце бьется счастьем юных сил* (392), *я в сердце жадно, радостно копил избыток сил* (339) и т.д.

Третью и четвертую позиции с несущественным разрывом между собой заняли **перемещение** (15 %) и **экзистенциальные действия** (13 %). Очевидно, что для героя Бунина не свойственны активные действия.

Анализ мотивов группы '**перемещение**' обнаружил следующие особенности. Лирический герой Бунина решительно предпочитает ходить пешком, причем обычно в одиночестве: *выйду я один* (322), *я ушла от людей* (119). Большинство его прогулок носит направленный характер. В

редких случаях он идет домой или находится в городском пространстве: *я вернулся домой (59), я вошел во двор (57), сколько раз я проходил по этим переулкам (339)*. Чаще всего он перемещается из замкнутого пространства дома вовне, на лоно природы: *я уйду бывало в сад (77), я пошел в степь (178), я вышел из-под черной палатки (205), я уходил с отцовского двора (365), мы шли по лесам (210), я шел на закат (139), мы шли вдоль берегов (142), иду на юг (79), я ушел к зиме, на север (165)*. Даже когда герой не имеет намеченного маршрута, его пешие прогулки обычно вызывают положительные эмоции (это мотивы с глаголами *блуждать, брести*): *я бреду наугад (76), я блуждаю где попало (77), я блуждал (109), я бродил в лесах (165), мне весело бродить по солнечным палатам (177), я рад бродить (292), хотелось кружиться по лесу (110)*. Такие путешествия предполагают неспешность: *иду я медленно (76)*. Стремительность движения героя обычно сообщают внешние явления, вовлекающие его в свою стихию: *ветер вдаль меня влечет (78), спешу за ним <ветром> к закату (82), несут меня сани (313), в темные леса гнала меня мать ()*, или счастье уединения с любимой: *мы добежим до чащи (114)*. Поспешна может быть смена направления в пути: *я поспешно повернулся (212), я поспешно пошел назад (212), метнулся я к ограде (315)*. Спешит у Бунина ролевой персонаж, например, пахарь: *по борозде спеша за сошниками (175)*. Пешим представляется герою и путь к последней черте: *приду я лечь под эту же плиту (284)*.

На втором месте по частоте употребления стоят мотивы, прямо или косвенно указывающие на передвижение по воде, причем во все стороны – к берегу, от берега – на судне, вдоль по течению – вплавь, но это уже ролевой персонаж, вниз – под воду: *в родные гавани вовеки я не вниду (256), пора мне кинуть сушу (308), вплынь я плыла по рекам (278), тону я (409)*.

Еще реже герой ездит: *едем бором, въезжаю на отлогий косогор (350), часто на охоту весною езжу (395)*, один раз ролевой персонаж – змея – ползет: *я медленно ползу (172)*.

Существенно менее герою Бунина свойственно перемещение по вертикали: *я встал от книг (178), я встану (367)*. Часто подобные перемещения по направлению вверх и вниз носят крайний, метафизический характер: *ее громада поднимает меня в иное бытие (385), я встаю прозрачно-зеленой громадою (407), я уже падаю, снова расту <...> бегу, чтоб радостно вскинуться, <...> вознестись <...> и в смертную бездну низринуться (407)*.

Семантическая группа **‘действие орудием, ремесло’** оказалась у Бунина одной из самых малочисленных и составила 4 %. Все мотивы этой группы, за исключением двух – активного *крепко повод натягиваю (350)* и пассивного *был увенчан я венком лавровым, изумрудным (422)*, относятся к ролевому «я». Это мотивы, связанные физическим трудом – земледелием: *жито сырое молоть, просевати (278), много смолола я (278), я взрезаю влажный пар (175)*, скотоводством: *я пасла коз (230)*, транспортировкой и вскапыванием: *вожжу песок к морю на волах, чтоб усыпать дорожки к даче (173), я зарыл хартии закона (155)*, мореплаванием: *я скинул якоря (256)*, приготовлением пищи: *он научил <меня> варить настой ромашки (230)*. Часть мотивов так или иначе связана с облачением и разоблачением: *ряжусь то в медь, то в сталь, то в бирюзу (172), сняла я тяжелое кольцо (251)*. Можно заключить, что лирическому «я» Бунина, соотносимому с авторским, не свойственно заниматься физическим трудом. Это прерогатива ролевого персонажа.

Однако крайне редко лирический герой Бунина занимается и интеллектуальным трудом и творчеством. Семантическая группа **‘информационные, творческие действия’** также составила 4 %. У Бунина чаще встречаются мотивы, связанные с коммуникативным актом: *я звал кого-то*

с безумной тоской (59), мне хочется ответить сердцу, песням (78), я шлю свой привет девушкам и юношам-поэтам (91), она меня звала (96), аллея зовет меня к скалистым берегам (97), зарница мне говорила всё об одном (250), впервые нынче мы не лгали (250), звук бубенцов говорил мне о том, что <...>(314), Он мне скажет, если что: не то! (340), сказать прости родному дому (365). Кроме того, имеет место именование: мы зовем мерцаньем звезд (140), мы сказками предания зовем (160), он назовет меня Миньоной (315); манипуляции с информацией: снега хранят мой одинокий след (100), жадный взор <мой>подметит не краски, а <...> любовь и радость бытия (101), я красоту небесную сокрыла (160), я это знаю с первоначальных детских дней (416).

Творческий акт у Бунина продуктивен, когда связан с работой сознания, живописью и графикой: я творил Богов сам (229), мы написали Христа (210), стилет чертил мой стих на льдине (100), и безрезультатен, когда дело касается словотворчества: нет сил выразить словами прелесть красок (165).

Почти столь же малочисленной, как и две предыдущие, стала семантическая группа **‘расположение’**, составившая 5 %. Бунин отдает предпочтение мотивам нахождения, пребывания: долго быть мне в темноте (140), я затерян в море чернозема (175), я погребен в песке пустынь (193) (в значении ‘я оставлен в пустыне’), всё во мне (246), вот я и дома (283), я в стране чужой (313), я в святилище у окна (19), ночь окружала меня (109). На втором месте по численности у него оказываются мотивы, производные от семы ‘лежать’. Это может быть отдых (я прилегла в тень (230)), выражение покорности (я пал пред ним (183), он положил меня навзничь (230)), связь со смертью (лежу как мертвец (309), тихо лягу с краю (284), приду я лечь под эту же плиту (284)). Третье место заняли мотивы с семой ‘стоять, остановиться’. Им обычно сопутствует сосредоточенное состояние героя: я

стою, безмолвию объятый (79), чутко встану я на голос Капитана (256), стою под красной мачтой (263), я слез с седла (233), остановясь, оглядываюсь (350). Несколько реже встречаются мотивы с семой 'сидеть': *как в полусне сижу (81), я сел на холм (233), мы сели у печки (357), сижу один (413).* Остальные случаи составили значения 'прислониться' (*прильну к сосне (177), откинувшись в покойный тарантас (395)*), 'пространственные отношения' (*душой теряясь в небесах (165), мы далеки земле и богу (220)*) и др.

Если отдельно рассматривать пассивные мотивы, в которых лирическое «я» выступает в качестве объекта действия, то окажется, что лидирующее положение также занимают мотивы с ментальными действиями в центре: *она меня прельщала радостью (96), поэт меня поймет (100), она меня простила и забыла (151), песня рей меня клонила в сон (229), он сравнит меня с Мадонной (315), как ему меня не жаль (315), красный бред томил меня (395).*

Для пассивных мотивов наиболее очевидны случаи, когда лирическое «я» испытывает на себе действие различных божественных и природных сил (ветра, огня, света, звука и проч.): *я осенен был духом в день воскресный (183), веет холод ночи на меня (79), ветер повеял в лицо (131), знойный день светил томительно нам (182).* К ним примыкают мотивы из группы 'экзистенциальные действия' со значением 'воздействие', 'бытийность', 'управление судьбой': *поднять ресницы <мне> люди не велят (250), презренного, дикого века свидетелем быть мне дано (357), тот миг умножил жизнь мне данную судьбою (245), нам Ягве указывает путь (182).* Количественно соотносимы с предыдущими группы 'деятельность органов' (*смотрят в душу милые глаза (250), нас слушал Христос (210)*) и 'информационные действия'. Среди информационных действий преобладают ситуации, когда лирический герой воспринимает информацию, чей-то

зов: *она меня звала (96), зарница мне говорила всё об одном (250).*

Заметное место среди пассивных мотивов занимают мотивы со значением 'перемещение'. В них перемещения лирического героя вызваны внешними обстоятельствами и силами и носят обычно вынужденный характер: *в темные леса гнала меня мати (278), вела меня Мати к венцу да на муку (278), ее громада <земли> поднимает меня в иное бытие (385), куда я занесен, быть может, навсегда (417), я был изгнан на Патмос за свидетельство Христа (183).* В остальных случаях окружающий мир движется относительно остающегося на месте безучастного героя: *берега уже уходят от меня (296).* К группе 'перемещение' примыкают мотивы группы 'расположение', занимающие четвертое место по численности. В них, в частности, подчеркивается, что место героя в мире определяется не им самим: *я затерян в море чернозема (175), я погребен, как раб, в песке пустынь (193), а также отражается погруженность героя в некую более активную среду: запах дыма меня овеял теплотой (233), я <...> безмолвием объятый (79), ночь окружала меня (109).* По численности все эти семантические группы вдвое уступают ментальным действиям, а между собой приблизительно равны.

Во всем нашем материале мотивы некоторых тематических групп встречаются нерегулярно. Например, мотивам группы 'экзистенциальные действия' (типа *пусть я живу мечтою бесполезной (389), я молод (77), я в бездне был (395), мы живем сказками в сумраке (160)*) Бунин отдавал предпочтение с 1893 по 1901, затем в 1905–1906 годах, в 1912 и 1916–1917 годах и уже в 1950-х. Мотивы группы 'информационные и творческие действия' преобладают в 1900–1901 и в 1905 годах. Мотивов, связанных с 'перемещением', больше в лирике до 1900 года, в 1904 году и

в период с 1906 по 1913 год – преимущественно в ролевых стихотворениях.

Следует отметить, что мотивы, связанные со сном, воспоминанием героя, обычно являются у Бунина композиционно выделенными, организующими лирический сюжет стихотворения. В подобной функции выступают также мотивы групп ‘видеть’, ‘перемещаться’. Нередки случаи, когда сюжетообразующий мотив, связанный с лирическим «я», один на все стихотворение. Основная же часть текста не имеет отношения к герою; в ней излагается то, что видит герой, что ему снится, например, стихотворение начинается мотивом перемещения: *Я к ней вошел в полночный час (75)*. Далее весь текст – описание спящей девы. Другое стихотворение начинается ментальным мотивом пробуждения: *Просыпаюсь в полумраке (287)*. Далее – изображение Петербурга, которым герой любит через окно. Подобное описание может сопровождаться эмоциональными переживаниями героя: *Всё мне радостно и ново*. Подобные композиционно выделенные мотивы не обозначают активных действий, зато в описанном далее сне или воспоминании героя (то есть в ирреальности) он или другой субъект может совершать активные действия.

*...И снилось мне, что осенней порой
В холодную ночь я вернулся домой.
По темной дороге прошел я один
К знакомой усадьбе, к родному селу...
Трещали обмерзшие сучья лозин
От бурного ветра на старом валу...
Деревня спала... И со страхом, как вор,
Вошел я в пустынный, покинутый двор.*

<...>

*И снилось мне, что всю ночь я ходил
По саду, где ветер кружился и выл,
Искал я отцом посажённую ель,*

*Тех комнат искал, где собиралась семья, где мама
качала мою колыбель
И с нежною грустью ласкала меня,—
С безумной тоскою кого-то я звал,
И сад обнаженный гудел и стонал... (59)*

Мотивы в стихотворении могут быть композиционно равноправны.

*Ту звезду, что качалась в темной воде
Под кривую ракитой в заглохшем саду,—
Огонек, до рассвета мерцавший в пруде,
Я теперь в небесах никогда не найду.*

*В то селенье, где шли молодые года,
В старый дом, где я первые песни слагал,
Где я счастья и радости в юности ждал,
Я теперь не вернусь никогда, никогда. (53)*

В стихотворении выделяются следующие мотивы с лирическим «я»: 1) *я никогда не найду ту звезду* (группа ментальные действия), 2) *я слагал первые песни* (информационные действия – творчество), 3) *я ждал счастья и радости* (ментальные действия), 4) *я не вернусь никогда в то селенье, дом* (перемещение). Первый ментальный мотив и последний «перемещение» не связаны друг с другом причинно-следственной зависимостью и выглядят как самостоятельные мотивы. Вместе с тем между ними есть структурно-композиционное сходство: оба содержат глаголы совершенного вида в будущем времени с отрицательной частицей *не*, общие лексемы *теперь* и *никогда*, указательные местоимения *ту*, *то*, оба замыкают каждый свою строфу. Второй и третий мотивы также не связаны между собой семантически, но сходны структурно-композиционно: строятся на глаголах несовершенного вида, в прошедшем времени, стоят в однородных синтаксических конструкциях.

Выстраивается оппозиция прошлого и будущего, в контексте которой мотив *я никогда не найду ту звезду* становится метафорой последнего: *я не вернусь никогда в то селенье, дом*. Перед нами – равноправие и соотнесенность мотивов.

Встретились в нашем материале единичные случаи метафорических мотивов, в которых одно действие выступает вместо другого, например: *мы сгорим без возврата* (140), где *сгорим* (действие огня) употреблено в значении экзистенциального ‘умрем, сгинем’; более сложный случай: вместо ‘<пора мне> *приобщиться к морским путешествиям*’, ‘*стать мореходом*’ сказано *крестить нагую душу в купели неба и морей* (308). Среди мотивов, связанных с лирическим «я», подобные случаи составили 2 %. Можно заключить, что по крайней мере на нашем материале, для Бунина не характерно выстраивание образных парадигм на основе действия (напр.: вместо *я хочу плакать – слезы теснят мое сердце*, вместо *умру – навсегда в земле усну*).

Итак, наше исследование показало, что нельзя говорить об отсутствии образа лирического «я» в поэзии Бунина. Стихотворения с лирическим «я» в центре занимают у Бунина гораздо более значительное место по сравнению с другими авторами (в нашем материале это Пастернак и Бродский). Однако мотивы, связанные с этим образом, отражают пассивность героя, он – человек чувствующий и выступает обычно в качестве созерцателя. Более активным, действующим лицом является ролевой персонаж. Композиционно выделенными, организующими лирический сюжет также оказываются преимущественно статические мотивы. Названия эготивных стихотворений чаще всего не указывают на лирического персонажа. Возможно, поэтому у читателя и создается ошибочное впечатление отсутствия у Бунина лирического «я».

ЛИТЕРАТУРА

1. Апресян Ю.Д. Порождающие модели // Апресян Ю.Д. Идеи и методы современной структурной лингвистики. – М., 1966. – С. 198-232.
2. Бунин И. Собрание сочинений. В 6 т. Т. I. / И. Бунин. – М.: Худож. лит., 1987.
3. Бунин И. Собрание сочинений. В 9 т. Т. VIII / И. Бунин. – М.: Худож. лит., 1965.
4. Золотова Г.А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса / Г.А. Золотова. – М.: Наука, 1982.
5. Золотова Г.А. Коммуникативная грамматика русского языка. / Г.А. Золотова, Н.К. Онипенко, М.Ю. Сидорова. – М.: Наука, 2004.
6. Мельчук И.А. Русский язык в модели «Смысл-Текст». – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995.
7. Павлович Н.В. Язык образов / Н.В. Павлович. – М.: Азбуковник, 2004. – С. 211-212.

Примечания

1. В скобках указываются номера страниц по изданию: Бунин И. Собрание сочинений. В 6 т. Т. I. / И. Бунин. – М.: Худож. лит., 1987.

ДНЕВНИКИ БУНИНА И ПРИШВИНА КАК ЕГО-ДОКУМЕНТ.

Скибина О.М.

*Доктор филологических наук, профессор,
ОГПУ*

Еще в 1916 г. Бунин писал: «<...> дневник одна из самых прекрасных литературных форм. Думаю, что в недалеком будущем эта форма вытеснит все прочие»[1, с.125]. Жанру дневника посвящено огромное количество научных статей отечественных литературоведов и историков журналистики [2,3,4,5]. Среди зарубежных исследований можно отметить работы польских и немецких ученых [6-10].

Говоря о жанре «Окаянных дней», следует помнить о том, что Бунин, в отличие от Горького или Короленко, изначально не был писателем, которому социальные и общественно-политические явления давали эмоциональный заряд для творчества. Революция дала Бунину новые впечатления, открыла горестные ощущения и переживания, ранее не известные ему – всё это находит отражение в разрозненных дневниковых записях, которые позднее стали основой для «Окаянных дней». Бунин вел свои записи ежедневно, начиная с января 18 года до осени 19-го, сначала в Москве, затем в Одессе. Книга же «Окаянные дни» вышла впервые в 1925 году в Берлине – восстановленные по памяти записи Бунина и с учетом газетных публикаций в «Известиях Одесского совета рабочих и солдатских депутатов» за 20 апреля 1919 года [2, с.28]. Поэтому очень важно сравнить записи Бунина 1918-19 годов с книгой 1925 года. Писателю важнее была «правда чувства», собственные эмоции, впечатления для восстановления апокалипсической картины «русской вакханалии».

Между настоящим дневником – он находится в Лидском архиве – и «Окаянными днями» существуют

значительные различия. Отметим между прочим, что сам Бунин отрицал свой талант непревзойденного стилиста: «Я никогда не умел и не могу стилизовать. Писать «в духе» чего-либо я не мог и не буду» [11, с.374]. Как отмечает французская исследовательница творчества Бунина Клер Ошар, «дневник, который Бунин вел в период революции и гражданской войны, не начинается в 1918-ом году и не обрывается в 1920-ом...» [12, с.102]. Хотя, разумеется, основой для «Окаянных дней» стали записи бунинского дневника. Мы условно назвали обе части дневника Бунина – *московская* и *одесская*. Это относительно самостоятельные части с собственной структурой и тональностью.

Первая, московская, часть наполнена газетными сообщениями, слухами, обрывками диалогов, зарисовками уличных сцен. Это типичный жанр *сценки*, так характерный для произведений документально-художественного жанра, которыми пользовались еще авторы физиологических очерков-сцен 60-х годов XIX века: «Утром ездил в город. На Страстной толпа. Подошел, послушал. Дама с муфтой на руке, баба со вздернутым носом. Дама говорит поспешно, от волнения краснеет, путается.

–Это для меня вовсе не камень, – поспешно говорит дама, – этот монастырь для меня священный храм, а вы стараетесь доказать...

–Мне нечего стараться, – перебивает баба нагло, – для тебя он освящен, а для нас камень и камень! Знаем! Видали во Владимире! Взял маляр доску, намазал на ней, вот тебе и Бог. Ну, и молись ему сама.

–После этого я с вами и говорить не желаю.

–И не говори!..» [13,с.25-26].

«Сценка оживляла повествование, вносила элемент драматической игры, ощущение сиюминутности происходящего и, как следствие, достоверности описываемого материала» [14.С.390]. К такому приему прибегал и Чехов в

«Острове Сахалин», который Бунин, несомненно, читал. Бунин, как и Чехов, прекрасно владеет драматургическими приемами подачи материала, точно передавая не только смысл, но и интонацию говорящего. Очень точно сказал об этом О.Н.Михайлов: «Какое обилие типажей, живых физиономий, характеров, схваченных на ходу, словно моментальной фотографией! Сколько наблюдательности и изобразительной силы!.. Бунин прежде всего писатель, художник и наблюдатель зорчайший» [15,с.10]. Бунин выстраивает диалог, «прекрасно разбираясь и в мотивировках высказываний, и в логической их упорядоченности. Как тонкому знатоку человеческой психики, ему, несомненно, были известны внутренние мотивы и побуждения того или иного высказывания, которые в поэтике его произведений являются не только и не столько средством раскрытия характера и миропонимания героя или толчком к развитию событий, но прежде всего служат в основном средством проявления авторского отношения к героям. Бунин не анализирует цели и мотивы высказывания, не комментирует их, прекрасно понимая, что в таких ситуациях человек как бы разыгрывает в слове свои социальные и психологические роли»[14. С.391].

Иная тональность и стиль во второй, одесской, части. Неторопливая манера повествования, наполненного воспоминаниями, переживаниями, увиденными снами – в них размышления о судьбе России: «Перед тем как проснуться нынче утром, увидел, что кто-то умирает, умер. Очень часто вижу теперь во сне смерти...» [13,с.90]. Тон более спокойный, будто Бунину важнее зафиксировать каждый эпизод (документальность факта), нежели свое чувство по этому поводу: «Духов день. Тяжелое путешествие в Сергиевское училище, почти всю дорогу под дождевой мглой, в разбитых промокающих ботинках. Слабы и от недоедания, – шли медленно, почти два часа. И, конечно, как я и ожидал,

того, кого нам было надо видеть, – приехавшего из Москвы, – не застали дома. И такой же тяжкий путь и назад. Мертвый вокзал с перебитыми стеклами, рельсы уже рыжие от ржавчины, огромный грязный пустырь возле вокзала, где народ, визг, гогот, качели и карусели <...> И всё время страх, что кто-нибудь остановит, даст по физиономии или облапит В. (В.Н.Муромцеву-Бунину, жену – О.С.). Шел, стиснув зубы, с твёрдым намерением, если это случится, схватить камень поувесистей и ахнуть по товарищескому черепу. Тащи потом куда хочешь!» [13,с.107].

Справедливо замечание Клер Ошар: «Дневниковая форма, разработанная Буниным, поддерживает высокое эмоциональное напряжение благодаря пульсирующей фрагментарности» [12,с.105]. Сценка, рассказ-миниатюра, зарисовка, заметка без комментария - так можно определить жанровую составляющую «Окаянных дней». Причем обе части – и московская, и одесская при этом внутренне неоднородны. Будучи в эмиграции, Бунин добавляет в эти части фрагменты своих опубликованных статей, отрывки из рассказов этого периода, цитаты из книг и газетных заметок. Подобный «феномен журнализма» демонстрировал и Чехов, работая над книгой «Остров Сахалин», куда он, оставляя «чувство первого впечатления» и «оттенки сомнения в непогрешимости частных наблюдений» [16, т. 14/15, с. 785], вставлял цитаты из своих же писем, написанных во время путешествия на каторжный остров, а также из книг других путешественников [14, с.393].

Бунин, как и вся русская эмиграция «выпала из времени», и в этом – колоссальная трагедия для каждого эмигранта и для нашего национального самосознания в целом: «Все вздор. Никакого прошлого у людей, строго говоря, нет. Так только, слабый отзвук какой-то всего того, чем жил когда-то» [13,с.249]. Именно это ощущение являлось общим для интеллигенции, что позволяет нам рассматривать

публицистику 1920 годов по отношению к «Окаянным дням» как особый литературно-исторический контекст.

Интересное явление в русской литературе XX века представляет публицистика М.М.Пришвина. Ровесник, современник и земляк Бунина (оба они были учениками Елецкой гимназии и оба были исключены из нее), Пришвин вошел в литературу уже в зрелом возрасте и не так ярко, как, скажем, Горький или Бунин. И, тем не менее, именно Пришвин во многом определял облик советской литературы, особенно в первое послеоктябрьское десятилетие.

Бунинские и пришвинские дневники, посвященные революции и гражданской войне, пожалуй, самые глубокие документы о смутном времени пореволюционных лет. 20 апреля 1919 года Пришвин записывает в дневнике: «Два плана: сцепиться с жизнью местной делом или удрать» [17,с.277], и этот гипотетический выбор невероятно точно предсказывает судьбу и оставшегося на родине, занявшегося краеведением Пришвина, и эмигрировавшего Бунина. Вопрос о политических пристрастиях Пришвина, о его отношениях с большевиками, о его гражданском выборе не эмигрировать из России является крайне актуальным для пришвиноведов и до сих пор окончательно не решен. Очевидно одно – писатель осознавал свою личную ответственность за происходящее в России: «я против существующей власти не иду, потому что мне мешает чувство моей причастности к ней» [18, с.236]. Он признает, что «мы, конечно, находимся во власти преступников, но указать на них, сказать: «Вот кто виноват!» — мы не можем, тайно чувствуем, что все мы виноваты, и потому мы бессильны, потому мы в плену» [17,с.265]. Эти слова актуализируют в дневниках Пришвина один из главных мотивов, характерных для публицистики метрополии и эмиграции 1920 годов – мотив вины русской интеллигенции, которая своим попустительством к политическим радикалам, заискиванием перед ними способствовала нагнетанию

революционной обстановки. Сотрудничать с новой властью не потому, что она хороша или плоха, а просто потому, что она – политическая реальность русского мира, – вот основа гражданского выбора Пришвина.

Однако необходимо отметить, что Пришвину была чужда идеализация какой бы то ни было власти, потому что любая власть априори предполагает подавление личности. В центре внимания писателя – всегда частный человек с его взлетами и падениями, надеждами и заблуждениями, и революционные события воспринимаются в этом свете не только как национальная трагедия, сломанная парадигма национального развития, но и как личная катастрофа, сломанная линия человеческой судьбы: «Пришли зеленые, сняли подвал за фунт соли: хотят тут перебыть пустоту между красными — белыми и «тикать» на Украину» [17,с.298]. В этой связи важное место занимает эссе под условным названием «Голос одинокого» в записях 1917 года: «Во все времена всякой революции вы слышите голос человека, не приставшего ни к какой партии, и голос этот одинокий не слушают, и он погибает, потому что он один. Но вот пройдут времена, и голос этот услышат люди, вспомнят и узнают в нем голос Распятого Бога: «Приидите ко Мне все труждающиеся, обремененные, и Аз упокою вы» [19,с.288].

Абсурд Первой мировой войны, а затем революции и гражданской войны вывел из состояния гармонического равновесия человеческую душу: «Все резче на небе звезда утренняя, и восток сильнее обозначается, а душа не гаснет, светит по-прежнему, видно только, как злые порывы ветра качают оголенные ветви сада, как, словно бабочки, летят последние листья» [19,с.232]. Этот абсурд – абсурд революции – в дневниках Пришвина то разрастается до масштабов национальной трагедии: «Поставили пушку и начали стрелять куда-то в туман, население разбежалось, а потом привыкло, девки и мальчишки выпрашивали разрешения стрельнуть и

стреляли с утра до вечера. А в городе прислушивались и шептались: «В какой стороне бои?» Развертывали карты, изучали станции, села, деревни, высчитывали версты» [17,с.315], то концентрируется на конкретной личности: «Михайло говорит, проехав последнюю цепь: «По чьей земле едем, по красной или по белой?» Подумали с Максимом и решили так, что это наша земля, мы едем, наша» [17,с.317].

С большой художественной силой в дневниках передано – с одной стороны – ощущение надвигающейся катастрофы: «Часы играют свою несложную немецкую песенку, и время от времени хлопает на весь дом, как пушка, входная дверь: «Постреливают? начинают?» [19,с.241], с другой – упрямая надежда на мирное разрешение ситуации: «Утром; почта пришла, дымка курится в трубах фабрик — неужели становятся на работу? Вчера дымок не было. Увезить семью или подождать ?» [19,с.250]. Здесь важно отметить, что события революционного времени показаны сквозь призму отдельно взятой личности, в результате чего революция в дневниках Пришвина предстает не просто как сухой исторический факт, но как множество индивидуальных надломленных судеб. Осознавал это и сам Пришвин, приводя в дневнике 1919 года слова Метерлинка: «Существует каждодневная трагедия, которая гораздо более реальна и глубока и ближе касается нашего истинного существа, чем трагедия больших событий<...>» [17,с.222]. Случайность становится законом – и в этом трагедия жизни, по мысли Пришвина: «Случайно вы попадаете в тюрьму, и случайно под пули, и случайно, отправляясь в Москву, вы замерзаете в поезде. И вот теперь, православный христианин, твой ответ, который готовил ты дать при конце,— кому он нужен? Никто не спросит тебя: случайно пропадешь!» [17,с.34].

Бессилие человека перед мировой волей, которая вершится по своим, трансцендентным законам – вот лейтмотив дневников Пришвина: «Чан. Теперь стало совсем

ясно, что выходить во имя человеческой личности против большевиков невозможно: чан кипит и будет кипеть до конца, самое большое, что можно — это подойти к этому краю чана и подумать: «Что, если и я брошусь в чан?» [17,с.26]. И только колоссальное напряжение всех физических и духовных сил позволяет оставаться собой и не потеряться в этой жизни, где утрачены ориентиры, размыты границы добра и зла, время и пространство потеряло меру: «Я (Пришвин – О.С..) в плену у жизни и верчусь, как василек на полевой дороге, приставший к грязному колесу нашей русской телеги. <...> Мое призвание вбирать в себя, как губка, жизнь момента времени и места и сказочно или притчами воспроизводить, я цвет времени и места, раскрывающий лепестки свои, невременные и непространственные» [17,с.182-211].

Человек, о котором думает в своих дневниках Пришвин, - часть природы, но он не осознает этого, вступая в конфликт с ней: «Издали слышатся удары топора, я иду посмотреть на человека, который так издевается над природой. Вот он сидит на огромном, в три обхвата парковом дереве и, очищая сучья топором, распиливает труп. Мне больно за что: я знаю, не больше как через год мысли этого человека переменятся, и он будет сажать деревья, или его заставят сажать. Его мысль очень короткая, но дереву такому надо расти больше ста лет; как может он приближаться со своей короткой мыслью к этому чудесному дереву?» [17,с.69]. Этот конфликт с внешним миром может привести к дисгармонии мира внутреннего – в результате на страницах дневников появляются ужасающие натуралистические картины духовной гибели и пустоты: «Я увидел сон. Мирская чаша. Мне снилось, будто душа моя сложилась чашей – мирская чаша, и все, что было в ней, выплеснули вон и налили в нее щи, и человек двадцать Исполкома — члены и писаря — деревянными ложками едят из нее» [17,с.248].

Но, несмотря ни на какие ошибки, разочарования, заблуждения, настроение пришвинских дневников все же не безнадежно. Герой-рассказчик живет по принципу «все, что меня не убивает, делает меня сильнее», и все переживания души оказываются движениями к вечной гармонии, все страдания разрешаются в умиротворенность и духовное очищение, просветление. Герою-рассказчику открывается высшая жизненная мудрость – через горе прийти к счастью, за сиюминутным увидеть вечное: «В осеннем прозрачном воздухе сверкнули белые крылья голубей – как хорошо! Есть, есть радость жизни, независимая от страдания, в этом и есть весь секрет: привыкнуть к страданию и разделить то и другое» [17,с.285]. И даже страх смерти отступает, потому что смерть воспринимается не как таинственное небытие, а как особая форма жизни, как сон: «Воет метель, заносит снегом деревенские домишки, я – в склепе погребенный мертвец... Мне хорошо, я доволен, что меня схоронили: я покоен. Где-то под корою льда бьется живая жизнь, или я до конца не умер? я слышу глухие удары жизни, только внутрь меня, как раньше, до самой глубины сердца они не проникают» [17,с.189].

Таким образом, вопрос о соотношении публицистики и художественной литературы, журнализма и писательства - вопрос, являющийся одним из наиболее сложных и важных на современном этапе развития как филологии, так и теории журналистики. На наш взгляд, при анализе жанра дневника теоретикам журналистики и литературоведам следует учитывать следующее: готовил ли автор данного текста его к публикации (как Бунин) – и тогда дневник можно рассматривать как публицистический текст с определённой эстетической ценностью с доминантой в нем этического аспекта. Вопросы революции и культуры для Бунина были настолько злободневными и болезненными, что эмоции гражданина захлестнули писателя и не позволили

ему дать объективно журналистскую картину происходящего в России. В «Дневниках» Пришвина, которые автор писал «в стол», ясно прослеживается мысль *своей* вины в причастности к происходящему - чеховский мотив, высказанный им в письме А.С. Суворину о Сахалине: «Мы сгноили в тюрьмах миллионы людей...». Дневники Пришвина с эмоциональной точки зрения – книга-трагедия, трагедия русского мира. От страницы к странице звучит с неослабевающей остротой «жуткий вопрос: что делается в остальной России – никто этого не знает. <...> Почему самые бездарные люди стоят во главе?» [19,с.248-256]. Ответа на этот вопрос Пришвин не находит, более того – попытки его найти приводят автора к разочарованию в человеке и к сомнениям в богоданной справедливости мироустройства: «Вот она, тьма тьмущая, окутывает небо и землю, и я слепой стою без дороги, и пластами вокруг меня, как рыба в спущенном пруду, лежит гнилая русская человечина» [17,с.45]. Ясно одно: дневник как жанр вполне подходит для выявления феномена журнализма как особого типа творческого мышления автора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Устами Буниных: Дневники И.А. и В.Н. Буниных и другие архивные документы: В 2 т. / Под ред. М. Грин; вступ. ст. Ю. Мальцева. М., 2004. Т. 1.
2. Бакунцев А.В. «Окаянные дни»: особенности работы И.А.Бунина с фактическим материалом //Вестн. Моск. Ун-та. Сер. 10. Журналистика. – 2013. . – № 4. . – С.22-35.
3. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения.М.:Просвещение. – 1972. – 113 с.

4. Егоров О.Г. Литературный дневник XIX века: проблема жанра. – Автореф. дис. докт. филол. наук. – М.: МПГУ, – 2003. – 64с.
5. Криволапова Е.М. Жанр дневника в наследии писателей круга В.В. Розанова на рубеже XIX - XX веков. – Дис.... докт. филол. наук. – М.: ИНИОН РАН. –2013. – 533 с.
6. Dzienniki pisarzy rosyjskich. Kontekst literacki I historyczny. Studia Rossica XVII / Red. naukowa: A. Wołodźko-Butkiewicz, L. Łucewicz. – Warszawa, – 2006. –598 с.
7. Dzienniki, notatniki, listy pisarzy rosyjskich. Studia Rossica XIX / Red. naukowa: A. Wołodźko-Butkiewicz, L. Łucewicz. – Warszawa, – 2007. –544 с.
8. Bluhm, L. Das Tagebuch zum Dritten Reich: Zeugnisse der Inneren Emigration. Bonn: Bouvier, 1991;
9. Heinrich-Koipys, M. Tagebuch und Fiktionalität: Signalstruktur des literarischen Tagebuchs am Beispiel der Tagebücher von Max Frisch. St. Ingbert: Rohrig Universitätsverlag, – 2003;
10. Jurgensen M. Das fiktionale Ich: Untersuchungen zum Tagebuch. Bern; München: A. Francke Verlag, – 1979.
11. Иванов В., Бунин И., Блок А., Бабель И.: Электронная книга. Выпуск I. – М.: Директ Медиа Пабблишинг, – 2005.
12. Ошар К. «Окаянные дни» как начало нового периода в творчестве Бунина// Русская литература. – 1996. – №4.
13. Бунин И.А. Окаянные дни. – М.: Молодая гвардия, – 1991. – 335с.
14. Скибина О.М. Путевые очерки Чехова в контексте массовой литературы : проблема взаимовлияния // Вопросы теории и практики журналистики. – 2015. – Т.4. – №4 – С.385-395.
15. Михайлов О.Н. Известный Бунин// И.А.Бунин. «Окаянные дни»: Сер. Возвращение. – М.: Молодая гвардия, – 1991.

16. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах / А. П. Чехов. — М. : Наука, 1974–1982.
17. Пришвин М.М. Дневники 1918-1919. — М.: Московский рабочий, — 1994. — 345с.
18. Пришвин М.М. Дневники 1920-1922. — М.: Московский рабочий, — 1995. — 366с.
19. Пришвин М.М. Дневники 1914-1917. — М.: Московский рабочий, — 1991.

О ДИАЛОГЕ И.А. БУНИНА С В.А. ШУФОМ

Титова Н.С.

*Кандидат филологических наук, доцент
Одинцовский филиал МГИМО*

Введение в контекст русской литературы по тем или иным причинам незаслуженно забытых имен поэтов, писателей, драматургов, а также их творчества сопряжено не только с необходимостью восстановить историческую справедливость, определить особенности мастерства, масштаб дарования художника слова, круг общения и т.п. Важно, по возможности, попытаться, во-первых, установить причины, почему эти имена и творения были преданы забвению, и, во-вторых, понять, какую роль играли произведения забытых писателей и поэтов в современную для них эпоху.

Диалог Бунина и Шуфа, который может представлять, по нашему мнению, значительный интерес для исследователей, еще не был предметом специального литературоведческого исследования.

Иван Алексеевич Бунин (10 (22) октября 1870 – 8 ноября 1957) и Владимир Александрович Шуф (22 января (3 февраля) 1865 – 8 (20) ноября 1913) – современники. У обоих 2020 год юбилейный: 150 лет со дня рождения Бунина, 155 лет – Шуфа. Бунин и Шуф одновременно номинировались в 1909 году на Пушкинскую премию: Бунин стал лауреатом, а Шуф получил Почетный Пушкинский отзыв. Оба современника были в числе забытых российских поэтов: Бунин – в течение нескольких десятилетий, Шуф – почти целый век, несмотря на то что при жизни опубликовано 11 книг самых разных жанров: два издания сборника «Крымские стихотворения» (1890, 1898) [27], «Могила Азиса. Крымские легенды» (1895) [29], «На Востоке. Записки корреспондента о греко-турецкой войне» (1897) [30], поэма «Баклан» (1895) [25], роман в стихах «Сварогов» (1898) [33], поэма «Гибель Шемахи (Сальфа)»

(1902) [26], книга сонетов «В край иной...» (1906) [24], роман «Кто идет?» (1907) [28], драматическая поэма «Рыцарь-инок» (1908) [32], сборник стихов «Гекзаметры» (1912) [25]. Кроме того, в литературную жизнь Шуфа напутствовали А.А. Фет и Вл.С. Соловьев (сохранилась переписка) [11, 12]. После смерти поэта книги Шуфа не переиздавались, несколько стихотворений опубликовано до 1915 года в периодике, а после революции 1917 года не только наследие, но и само имя поэта было под строжайшим запретом.

Важно отметить, что оба современника начинали литературную деятельность в эпоху роста радикализма и революционного терроризма среди интеллигенции, когда молодыми людьми овладевало, по словам Ф.М. Достоевского, «новейшее модное» во второй половине XIX века «безверие» [9]. Возможно, именно противостояние и Бунина, и Шуфа нарастающему революционному движению, их несогласие с идеями радикальных социалистов, большевиков послужило причиной забвения обоих поэтов в России.

После эмиграции Бунина из России его имя было известно лишь немногим советским читателям; его произведения не печатались в Советской России, а книги можно было купить только в букинистических магазинах; поэтому творческое наследие поэта не было доступно широкому кругу любителей русской литературы. В 84 томе «Литературного наследства» в 1973 году опубликовано сообщение Н.П. Седовой с ответами на письмо-анкету, с которым она обратилась к ряду писателей в 1968 году. Целью предложенной анкеты являлось стремление исследователя Седовой выявить: «оказало ли творчество Бунина влияние на советскую литературу и какое значение» имело «изучение его произведений для современного советского писателя» [14, с. 365]. В ответах писателей отмечалось: «...Интерес к Бунину, когда его не издавали, для большинства читателей был просто беспредметен. Вот так и я до войны Бунина не читал, ибо в

Воронеже, где я жил тогда, Бунина достать было невозможно. Во всяком случае, его не было у тех людей, кого я знал...» (Г. Бакланов. 29 января 1969 г.) [14, с. 370]; «Бунина я узнал довольно поздно, но не случайно. В 1956 г. вышел его пятитомник, который и до сих пор является для меня настольной книгой» (А. Приставкин. 2 января 1969 г.) [14, с. 368]; «Мое знакомство с Буниным состоялось в 1955 г. (очень поверхностное и случайное), настоящее же произошло всего лишь пять-шесть лет тому назад <...> Интерес к Бунину никогда и не ослабевал. Был некоторый пробел, искусственно вызванный провал в изучении его творчества. Несколько поколений не знали Бунина, так как его не издавали. Но это не могло продолжаться бесконечно, потому что после Толстого Бунин был самым значительным явлением в русской литературе, последним, пока еще никем не превзойденным ее классиком. Бунин, как и Толстой, принадлежит – не только России, но и всему миру» (В. Белов. 11 декабря 1968 г.) [14, с. 368–369]; «Усиливающийся интерес к Бунину в наши дни я объясняю неизменной тягой людей к большой литературе. А Бунин, один из величайших прозаиков всех времен и народов, был долгое время почти недоступен, во всяком случае, подавляющему большинству наших читателей. Естественно, что на него набросились, – ведь Толстой, Тургенев, Чехов и другие гиганты читаны-перечитаны. И к тому же Бунин наиболее современный нам из классиков» (Ю. Нагибин. 15 декабря 1968 г.) [14, с. 365]; «Во весь голос заговорили о Бунине вскоре после окончания Великой Отечественной войны. В разных журналах и сборниках стали появляться бунинские рассказы из его последних книг. Окончательно же поставил все на место второй Съезд писателей, где К.А. Федин всенародно сказал, что пора вернуть Бунина нам. И Бунин вернулся...» (Л. Раковский. 26 декабря 1969 г.) [14, с. 371]. Так, начиная с шестидесятых годов XX века, интерес к

личности и творчеству Ивана Алексеевича Бунина стал неуклонно возрастать.

Возвращение имени и наследия Шуфа читателям и исследователям началось на рубеже XX–XXI вв. После революции имя поэта было под строжайшим запретом, произведения не переиздавались.

«Реабилитационный» путь возвращения Шуфа и его произведений в русскую литературу, к читателю подробно описан нами в ряде статей [17–19]. Благодаря активной деятельности поэта, писателя, журналиста из Ташкента, члена Союза писателей СССР (1990 г.) и Узбекистана (1990 г.) Г.С. Востоковой был создан сайт «Владимир Александрович Шуф» [7], в настоящее время после смерти Востоковой работа координируется П. Шуфом и А. Наймушиным. Архивные материалы, а также информация о жизни и деятельности Шуфа предоставлены для сайта сотрудниками Пушкинского Дома и Историко-литературного музея Ялты, директором Музея А.П. Чехова в Ялте Г. Шалюгиным, ялтинцами Г. Пятковым, Г. Ивановой, И. Нерсисяном и др.

Сделаем попытку из собранного по крупницам фактологического материала представить некоторые свидетельства того, что Шуф и Бунин были не только знакомы, но и проявляли интерес друг к другу.

В одной из корреспонденций «Майский бальзам» В.А. Шуфа под псевдонимом Ш. в «Петербургском листке» (№ 116, 30 апреля 1895 г.) упоминаются стихотворения Бунина, опубликованные в «Вестнике Европы» [22].

Бунин и Шуф были знакомы не позднее чем с 1895 года. В письме неизвестному лицу в конце 1895 г. Бунин, описывая «внешние события» своей жизни, отмечал, что, оказавшись в Петербурге, сразу попал в бурную столичную жизнь: «Федоров, Величко, Михеев, Шуф, Лебедев, редакции, адресный стол, знакомые... потом вечер в редакции “Нового слова” на редакционном собрании – Кривенко, Скабический,

Воронцов, Ольхин, г-жа Попова, Рубакины, Тимирязевы etc. – и со всеми надо поговорить, ибо все “благодетели”» [3, с. 213–214].

В Бунином архиве в РГАЛИ хранится письмо корреспондента В.А. Шуфа, датированное 30 марта 1896 годом [31].

О посещении Буниным и Шуфом Кружка Случевского можно прочесть в дневниковых записях В.Я. Брюсова [2], Ф.К. Сологуба [16], Ф.Ф. Фидлера [21], в монографии Е.А. Тахо-Годи «Константин Случевский. Портрет на пушкинском фоне», причем в последнем исследовании отмечается активное участие Шуфа в деятельности «пятничников» [15].

Имена Бунина и Шуфа объединены в небольшом обзоре разделявшего декадентские взгляды А. Волынского «Современная поэзия», опубликованном в альманахе «Северные цветы на 1902 год»: «Есть еще несколько поэтов, не лишенных дарования, хотя не настолько крупных и не настолько определившихся, чтобы говорить о них в отдельности. Таковы Лебедев, Бунин, Федоров, Шуф, Тан, Мельшин-Якубович, которые все усердно работают в современной журналистике и издают сборники своих вещей» [8].

В 2011–2018 гг. были опубликованы дневниковые записи Шуфа в детективно-автобиографической тетралогии [10], написанной Кудрявцевым на основе тетрадки, случайно обнаруженной им 30 лет назад в ялтинском троллейбусе. Автор тетралогии, безусловно талантливый человек, не смог полностью расшифровать записи, не имея филологического образования и не владея навыками почерковедческого анализа дореволюционного письменного шрифта (в частности, не смог прочитать букву Я). Однако в созданном Кудрявцевым художественном произведении подкупает искренняя влюбленность в поэтическое творчество автора дневника, включение в текст тетралогии стихотворений разных жанров,

больших эпизодов из романов Шуфа: по-видимому, Кудрявцев хочет познакомить читателя с наследием поэта, чьи произведения не публиковались в течение столетия. В 4 части тетралогии Кудрявцев сообщает, что подарил дневник Шуфа Ялтинскому краеведческому музею, где есть комната, посвященная поэту Серебряного века, (благодаря, в первую очередь, бывшему сотруднику музея З.Г. Ливицкой), – теперь архив Шуфа в музее пополнился ценнейшим экспонатом и у исследователей появилась возможность полностью расшифровать дневниковые записи и ссылаться на этот документ эпохи конца XIX века. Дневниковые записи Шуфа включены Кудрявцевым в художественное обрамление, и строгого научного описания этого дневника, к сожалению, не сделано. Но в том, что эти записи принадлежат Шуфу, сомнений нет, поскольку фотографии отдельных листов тетради в книгах Кудрявцева подтверждают особенности почерка поэта Серебряного века.

Тем не менее, дневниковые записи Шуфа, охватывая период всего 1898 года (начиная с 1 января), представляют значительный интерес. Так, во многих источниках, публикующих биографию Шуфа, не указана точная дата рождения, в частности в карточках каталога РГБ указан 1864 год. А в дневнике есть запись: «22 января. Четверг. День моего рождения. Мне 33 года» [10, с. 18]. Шуф много и напряженно работает, почти ежедневно пишет фельетоны для «Петербургского листка», готовит к публикации 2 книги; ко второму изданию сборника «Крымские стихотворения» изменяет композицию книги, дополняет новыми стихотворениями. Но больше всего поэта волнует судьба романа «Сварогов». Во вторник 17 февраля поэт пишет, что Суворин, настроенный Бурениным, «не принял роман». «Мне очень тяжела неудача. Судьба и несчастья преследуют меня. Надо бороться. М. [жена] не хочет издавать на наши деньги роман. Я был в отчаянии, – кратко информирует автор о потрясении,

им испытанном, о переживании за судьбу «дорогого детища» – романа, не понятого, к сожалению, многими современниками, а далее продолжает: – Пришел Бунин и вступился за меня. М. сдалась и согласилась, что роман издать надо» [33, с. 19]. За три года знакомства Бунин и Шуф, по-видимому, сблизились; Бунин как талантливейший поэт смог не только прочесть роман, но и, в отличие от Буренина и Суворина, постичь глубину авторского замысла, оценить художественные достоинства романа в стихах. Кроме того, поэт, будущий лауреат Нобелевской премии, «вступился» за Шуфа и даже смог убедить его жену.

Вовсе не удивительно, что 9/22 Марта 1911 г. Бунин в рукописных заметках к рассказу «Третий класс», детально охарактеризовав девятерых пассажиров, следующих в вагоне поезда из Анарадхапуры в Коломбо, дал знакомые имена различным типам будущих героев произведения: первый похож на Шуфа, второй – на Победоносцева, девятый – на Петра Апостола и т.п. [5, 6]. Нельзя не удивиться, с какими личностями – с Победоносцевым и Петром Апостолом – Бунин ставит Шуфа в один ряд (причём – первым!).

И Бунин, и Шуф были переводчиками, в том числе переводили стихи армянских поэтов; остро переживая за судьбу армян, не смогли остаться равнодушными к трагедии армянского народа на рубеже XIX–XX вв. Имплицитный отклик Бунина на трагические события, в частности в рассказе «Петлистые уши», отмечен М.Д. Амирханяном в исследовании «Русская художественная литература и геноцид армян» [1]. Шуф в романе «Сварогов» (по мнению некоторых дореволюционных критиков – сатирическом?!), подробно, подчас натуралистично, описывал сцены избиения, страшной резни в армянском квартале Стамбула, свидетелем чего, по-видимому, был в конце XIX века. Перед въездом в город природа словно предупреждала главного героя Дмитрия Сварогова и его спутника о грядущих потрясениях.

Но последний блеск заката
Озарял Стамбул вдали,
Точно заревом объято
Было небо... тучи шли...
И, блестя в заре кровавой,
Подымались сквозь туман
Минареты величаво,
Точно копья мусульман.

Здесь явная отсылка к описанию природы в «Слове о полку Игореве», предупреждающей князя Игоря и его дружину перед походом на половцев, сочувствующей русскому князю после пленения и помогающей убежать из половецкого плена. Позднее к «Слову...» Шуф обратится и в книге сонетов «В край иной...» [24], а в романе «Кто идет?» [28] – о Русско-японской войне и первой русской революции – в ткань художественного повествования будет вплетен текст бессмертного, неувядающего древнерусского творения.

Далее события в романе «Сварогов» развиваются стремительно, сменяются сцены одна чудовищнее другой, и вовсе не случайно поэт называет ночью Варфоломея эту страшную ночь.

Не пожар ли? Бьют армян!
Из армянского квартала,
Хум-Хапу, огонь блеснул,
И по ветру долетала
Перестрелка... смутный гул. <...>

В доме, жавшемся в сторонке,
Женский крик раздался вдруг.
Крик был жалобный и тонкий,
В нем звучали боль, испуг... <...>

Всюду турки и армяне,
Всюду кровь, неравный бой.
Дмитрий видел, как в тумане,

Смерть священника. Толпой
Окруженный, на колени
Он упал, избит, чуть жив,
Точно в храме в час молений
Руки дряхлые сложив.
Турок с бранью непристойной
Старика ударом сшиб <...>

Дмитрий выстрелил... смятенье,
Крики, шум, пальба и стон, –
Все смешалось на мгновенье

В дикий бред, в безумный сон... [33, строфы XX, XXI, XXIV, XXVIII].

Для литературоведов-исследователей, полагаем, может быть интересным анализ художественных переключек произведений Шуфа и Бунина (тем, мотивов, проблем, идей, заглавий, прямого цитирования и аллюзий, реминисценций, духовного осмысления слова, особенностей мелодики, ритмики, звукописи).

Но главное, что объединяет художественные системы обоих поэтов-современников, – это то, что оба явились продолжателями лучших традиций русской классической литературы, оба негативно относились к модернизму, что также в начале XX века могло осуждаться в кругу новых течений, школ.

Следует отметить, что духовный путь лирического героя поэзии и Бунина, и Шуфа – в постижении истинного смысла человеческого существования: «Азъ есмь путь, и истина, и живот...» [Ин. 14:6] – в стремлении, сердцем возлетая «во области заочны» (А.С. Пушкин, «Отцы-пустынники и жены непорочны...» [13], припасть «к милосердным коленам» (И.А. Бунин, «И цветы, и шмели, и трава, и колосья...») [4], чтобы Господь стал «верным покровом» [25].

Да окрылится мой дух,
просиявший в сознании новом.

Пусть, возрожденный Тобой,
от материи, праха и тленья,
Он вознесется с мольбой
к небесам, в их святы селенья.
Мрак расступился, и свет
озаряет бесплотные очи.
Уничтожения нет,
нет навеки смежившейся ночи.
Утро блеснуло опять,
и в последний свой час, умирая.
Дух мой спешу я предать
золотым сновидениям рая.
Там загорятся огни,
не погаснув во мраке тяжелом,
Ярко зажгутся они,
как лампы пред вечным престолом.
Там в небесах пред Тобой
преклонились Начала и Силы...
Молнией путь голубой
озарил серафим шестикрылый.
В огненном круге орбит
блещет звезд лучезарных дорога...
Выше, все выше летит

пламя жизни к сиянию Бога! [25] –

утверждает Шуф в LVII стихотворении «К Свету» в последнем сборнике «Гексаметры», вышедшем в свет в 1912 году, за год до преждевременной смерти поэта в 1912 году.

Шуф и Бунин своим творчеством проповедовали Истину «В начале было Слово...» [Ин. 1:1].

В.А. Шуф

В благодати кротких речей,
в правде вечной ученья Христова
Жаждающий истины пей, –
светел ключ животворного слова!

1912 [25]

И.А. Бунин

Молчат гробницы, мумии и кости, –

Лишь слову жизнь дана:

Из древней тьмы, на мировом погосте,

Звучат лишь Письмена.

07.01.1915 [4]

Бунин прожил 87 лет, стал Нобелевским лауреатом, признанным мастером слова; Шуф не дожил нескольких месяцев до 49 лет, умер от туберкулеза в Ялте, но даже могила на Поликуровском кладбище не сохранилась: по-видимому, советская власть стремилась полностью уничтожить память о поэте. Однако его активное участие в исторической и культурной жизни страны эпохи рубежа веков нашло отражение в его наследии: стихотворениях разных жанров, поэмах, романах, фельетонах, эпиграммах, многочисленных корреспонденциях, которые он писал как журналист и военный корреспондент, освещая события Греко-турецкой и Русско-японской войн, землетрясение в Шемахе, путешествия по Европе, Персии, по святым местам и др.

Эксплицитный и имплицитный диалог Бунина с Шуфом способен приоткрыть завесу к тайне масштаба личности Шуфа, а анализ интертекстуальных связей произведений обоих поэтов может позволить понять глубинные, «недряные» смыслы, особенности поэтики произведений столь близких по художественному и духовному мироощущению поэтов-современников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амирханян М.Д. Русская художественная литература и геноцид армян. Ереван: Айастан, 1988. 266 с.
2. Брюсов В.Я. Дневники 1891–1910 / Подготовила к печати И.М. Брюсова; примеч. Н.С. Ашукина. М.: М. и С. Сабашниковы, 1927. 203 с.

3. Бунин И.А. Письма 1885–1904 годов / Под общ. ред. О.Н. Михайлова; подгот. текста и коммент. С.Н. Морозова, Л.Г. Голубевой, И.А. Костомаровой. М.: Изд-во ИМЛИ РАН, 2003. 768 с.
4. Бунин И.А. Стихотворения // И.А. Бунин. Собрание сочинений в 6 т. Т. 1. [Электр. ресурс]. URL: <https://ruslit.raumlibrary.net/book/bunin-ss06-01/bunin-ss06-01.html#s012> (дата обращения: 30.01.2020).
5. Бунин И.А. Третий класс // Бунин И.А. Сочинения: В 3 т. М., 1984. Т. 2. С. 187.
6. Бунин И.А. Устами Буниных: дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны. [Электр. ресурс]. URL: <http://bunin-lit.ru/bunin/bio/ustami-buninyh/1908-1911.htm> (дата обращения: 30.01.2020).
7. Владимир Александрович Шуф: [Сайт] [Электр. ресурс]. URL: <http://v-shuf.narod.ru/> (дата обращения: 19.05.2020).
8. Вольский А. Современная поэзия // Северные цветы на 1902 год. [Электр. ресурс]. URL: http://old.russ.ru/krug/vek/20000315_vek.html (дата обращения: 19.05.2020).
9. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Полн. собр. соч. В 30 т. Т. VI. Л.: Наука, 1973. С. 34.
10. Кудрявцев В.И. Шуф: попытка литературного расследования: [дневники]. В 4 кн. СПб.: Реноме, 2011–2018.
11. Переписка Фета с Вл.С. Соловьевым (1881–1892) (публикация Г.В. Петровой) // А.А. Фет: Материалы и исследования. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. № 2. М.; СПб., 2013. С. 359–427.
12. Письмо В. Шуфа В. Соловьеву (16 июня 1892 года. Симферополь) // Письма из архива Пушкинского Дома. ИРЛИ. Р. III. Оп. 1. № 2518. [Электр. ресурс] // Владимир Александрович Шуф: [сайт]. URL: <http://v-shuf.narod.ru/pisma.htm> (дата обращения: 21.11.2019).
13. Пушкин А.С. «Отцы пустынноики и жены непорочны...» // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. / АН СССР. Ин-т

- русской лит. (Пушкинский Дом). Текст проверен и прим. сост. Б.В. Томашевским. 4 изд. Л.: Наука, Ленингр. отд., 1977–1979. Т. 3. Стихотворения, 1827–1836. 1977. С. 337.
14. Седова Н.П. Из отзывов советских писателей о Бунине // Литературное наследство. Т. 84. Бунин. Кн. 2. М.: Наука, 1973. С. 365–374.
 15. Тахо-Годи Е.А. Константин Случевский. Портрет на пушкинском фоне. Монография. СПб.: Алетейя, 2000 г. 400 с.
 16. Тетради посещений Федора Сологуба / Вступ. статья, публ., аннотированный указатель имен подгот. М.М. Павловой, А.Л. Соболевым // Федор Сологуб. Разыскания и материалы. М.: Новое лит. обозрение. 2016. С. 9–140.
 17. Титова Н.С. В.А. Шуф и Серебряный век русской литературы // Словесное искусство Серебряного века и Русского зарубежья в контексте эпохи («Смирновские чтения»): Сборник статей по итогам III Междун. научн. конф. (МГОУ, 29–30 июня 2018 г.) / Сост. и ред. Л.Ф. Алексеева, В.Н. Климчукова, С.В. Крылова. М.: ИИУ МГОУ, 2019. С. 195–203.
 18. Титова Н.С. К вопросу о диалоге В.А. Сумбатова с В.А. Шуфом // Вопросы русской литературы. Симферополь: Крымский федер. ун-т им. В.И. Вернадского, 2015. № 3. С. 85–104.
 19. Титова Н.С. Реализация исконного этимологического значения слова «революция» в творчестве В.А. Шуфа [Электр. ресурс] // Ученые записки Новгородского гос. ун-та. 2018. № 2(14). URL: <http://www.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=1442342> (дата обращения: 20.05.2020).
 20. Титова Н.С. Роль интертекста в творчестве поэта Серебряного века В.А. Шуфа // Текст, контекст, интертекст: Монография. Сб. научн. статей по материалам Междун. научн. конф. XV Виноградовские чтения (г. Москва, 3–5 марта 2018 г.): В 3 т. Т. 2: Русская литература. История. Междисциплинарные

- гуманитарные проблемы / Отв. ред. И.Н. Райкова. М.: Книгодел; МГПУ, 2019. С. 59–66, 473–474.
21. Фидлер Ф.Ф. Из мира литераторов: характеры и суждения / Подгот. К. Азадовский. М.: Новое лит. обозрение, 2008. 863 с.
 22. Ш. [Шуф В.А.] Майский бальзам // Петербургский листок. 1895. 30 апр. (№ 116). С. 3.
 23. Шуф В.А. Баклан: Поэма. СПб.: Экон. типо-лит. Панфилова и Палибина, 1895. - 64 с.;
 24. Шуф В.А. В край иной...: Сонеты. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1906. 228 с.
 25. Шуф В.А. Гекзаметры: [Стихи]. СПб.: тип. А.С. Суворина, 1912. 118 с. [Электр. ресурс]. URL: <http://v-shuf.narod.ru/knigi.htm> (дата обращения: 20.05.2020).
 26. Шуф В.А. Гибель Шемахи. СПб.: Типография газ. «Петерб. листок», 1902. 16 с.
 27. Шуф В.А. Крымские стихотворения. М.: Типо-лит. Д.А. Бонч-Бруевича, 1890. 147 с.; 2-е изд., доп. СПб.: тип. А. Пороховщикова, 1898. 376 с.
 28. Шуф В.А. Кто идёт? СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1907. 255 с. Шуф, Владимир Александрович (1864–1913).
 29. Шуф В.А. Могила Азиса: Крымские легенды и рассказы / С предисл. Сигмы. СПб.: т-во экон. тип.-лит. Панфилова и Палибина, 1895. 368 с.
 30. Шуф В.А. На Востоке: Записки корреспондента о Греко-Турецкой войне. СПб.: Экон. типо-лит., 1897. 230 с.
 31. Шуф В.А. Письмо к И.А. Бунину // РГАЛИ. Ф. 44, оп. 1, ед. хр. 244, 2 л.
 32. Шуф В.А. Рыцарь-инок. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1908. 109 с.
 33. Шуф В.А. Сварогов: Роман в стихах. СПб.: тип. А.А. Пороховщикова, 1898. 399 с.

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДНЕВНИКОВ И.А. БУНИНА

Чапаяева Л.Г.

*Доктор филологических наук, профессор
МПГУ*

В «Литературной энциклопедии: Словаре литературных терминов» дневник, по мнению составителей, имеет несколько разновидностей:

1) «обычный дневник», автор которого не планировал его опубликовать, не рассматриваемый как художественное произведение;

2) дневник писателя, который, в свою очередь имеет две разновидности: реальный дневник писателя, который предназначен для постороннего чтения и дневник как литературная форма [см.: 4].

В «Краткой литературной энциклопедии» выделяются три вида дневников:

1) дневник как форма художественного повествования, то есть дневник вымышленный, а не основанный на реальных событиях, такую форму может иметь как целое произведение, так и его часть, естественно, примером может служить «Журнал Печорина» (М.Ю. Лермонтов, «Герой нашего времени»);

2) реальные «записки» писателя, а также настоящие дневники ученых, исторических личностей, деятелей культуры и науки и т.д., то есть дневники, представляющие историко-литературный интерес, но не имеющие значение самостоятельного литературного произведения: дневники А.П. Чехова, Л.Н. Толстого и др. В эту же группу входят дневники писателей, заведомо предназначенные для публикации, что ослабляет в них автобиографический элемент, но увеличивает художественность и спектр

авторских размышлений, к таким дневникам, например, относятся «Опавшие листья» В.В. Розанова;

3) дневники обыкновенных людей – просто датированные записи о различных волновавших автора чувствах и событиях [см.: 5].

Для дальнейшего анализа важно разграничить эти понятия и виды дневников, поэтому следует рассмотреть каждый из них более подробно.

В статье О.Б. Бобровой А.А. Сивогриновой «Жанр дневника. Теория вопроса» описаны все три обозначенные выше разновидности дневниковых текстов. Первой, в соответствии с литературоведческими источниками, исследователь выделяет дневник как форму художественного повествования. Эта разновидность дневников восходит к XVIII веку, а именно к периоду зарождения сентиментализма в литературе, родоначальником подобной разновидности жанра можно считать «Сентиментальное путешествие» Л. Стерна. Жанр путешествия позволяет не только демонстрировать внутренний мир и переживания героя, но и дает возможность проанализировать смену состояний героя в соответствии с изменением мест и обстановки.

Второй разновидностью дневниковых текстов, рассмотренной в вышеуказанной статье и представляющей наибольший интерес для нашего исследования, являются дневники реальные. Обычно это записи выдающихся исторических личностей, ученых, деятелей культуры и искусства, писателей. Такие дневники лучше остальных раскрывают личность автора, его мировоззрение, взгляды, интересы и внутренний мир, а также создают образ эпохи и являются историко-литературным документом. В эту группу можно отнести дневники декабристов, а также дневники известных русских писателей, Ф.М. Достоевского, М.М. Пришвина, и, естественно, И.А. Бунина. Однако реальными дневниками можно считать и дневники писателей, заранее

предназначенные для публикации, такие, как «Опавшие листья» В.В. Розанова, «Ни дня без строчки» Ю.К. Олеси и др., в них автобиографическое начало ослаблено [см.: 1].

Дневниковая проза занимает особое место в жанровой системе литературы. Своеобразная манера повествования, которая присуща данному жанру, отражается, в первую очередь, на языке. Дневниковые тексты нацелены на раскрытие образа автора, его внутреннего мира, чувств и переживаний. Жанровые и композиционные особенности дневника определяют подбор средств для раскрытия этого образа на различных языковых уровнях: синтаксическом, лексическом и морфологическом.

Дневники являются одной из разновидностей мемуарной литературы, отличительной чертой которой выступает жанровая открытость. Для писателей XX века характерно добавление в текст дневника таких небольших жанров, как короткие рассказы, портретные и пейзажные зарисовки, философские размышления, заметки, пересказ своих сновидений и др. Разнообразие жанров дневниковых текстов Бунина во многом и определяет их эстетическую и художественную ценность. Фрагментарность повествования, реализуемая в фиксации мимолетных впечатлений, ощущений, совершенно случайных наблюдений, оказывается удобной для успешного взаимодействия нескольких малых жанров и приемов внутри дневникового текста. Также жанровая специфика дневникового текста обуславливает использование определённых речевых сигналов, основным из которых является точная датировка и фиксация времени записи. Например: «8.1.14.

Ужасная погода. Опять боль в боку (в правом) ниже ребер, возле кости таза»²⁴ [3: 352].

²⁴Примеры извлечены из издания: Бунин И.А. Собрание сочинений в 6-ти т.: Т. 6. Дневники. – М.: Художественная литература, 1988. – 719 с. Далее указываются только страницы по этому изданию.

«11.1.14.

Прохладно, но чудесно.

Начал "Человека" (Цейлонский рассказ). <...>» [Там же].

Нельзя обойти вниманием еще одну специфическую жанровую черту дневниковых текстов данного автора – организацию повествования по принципу собственно мемуаров, а именно: общие выводы, пояснения и анализ сказанного (эта особенность находит свое отражение не во всех дневниковых записях, но присутствует, например, в записях 1885, 1903-1905 года и др.). Черты мемуарного повествования можно встретить в записях, которые были сделаны через некоторое время после того, как событие произошло. Примером может служить одна из записей 1940 года, повествующая об отъезде семьи из Граса, в которой рассказ о прошедших событиях прерывается вставками, относящимися к настоящему времени. Следовательно, в тексте интегрируются два временных плана: прошлого и настоящего, что приводит к сопоставлению противоположных пространственных позиций с помощью таких слов, как: *помню, помнится, вспоминаю* и т.д. Например: «*Как я помню, как я гимназистом ехал с ней, держа венчальную иконку, в карете в Знаменское!*» [238].

Наряду с этим в дневниковых текстах И.А. Бунина, для воспроизведения воспоминаний большую роль играют зрительные образы, вводимые в текст с помощью глагола *вижу*, который в данном контексте связан как с внешним, так и внутренним зрением: «*Письмо от Н. Кульман: умерли Бальмонт и проф. Оман. А живо вижу знакомство с ним, в Москве, в номерах «Мадрид» на Тверской! Был рыжий, стрижен ежиком, налит сизой кровью, шея, щеки в крупных нарывах...*» [524]

Естественно, повествование в дневниковом тексте ведётся от первого лица. На морфологическом уровне этот

факт подтверждает высокая частотность употребления местоимения «я» и его форм, определительного местоимения «сам», возвратного «себя» и притяжательных «мой», «свой». Например: *«Весь день нонче я держал себя <...> натянуто и почти не разговаривал с ней»* [310].

В дневниковых текстах И.А. Бунина местоимение «я», употребляемое с глаголами в форме 1-го лица единственного числа, обозначает личность писателя, совершаемые им действия и состояние: *я написал, я видел, я ушёл*. Местоимение «мы» употребляется, если речь идет о нескольких лицах, совершающих действие, но есть случаи, где «мы» употребляется вместо «я», отражая восприятие себя как части общества, принадлежность автора к своему народу. Наряду с этим автором используется «эгоцентрическая лексика», то есть слова с компонентом «само»: *самостоятельный, саморазорение, самовосхваление, сомнение, самоубийство, самочувствие, самоутешение, самообладание. «И каждый день это самоодурманивание достигает особой силы к вечеру, – такой силы, что ложись спать точно эфиром опоенный, почти с полной верой, что ночью непременно что-нибудь случится...»* [2: 167] Здесь же стоит отметить, что Бунин часто использует местоимённые наречия *«по-твоему», «по-своему», «по-моему»*.

Нельзя обойти вниманием и тот факт, что И.А. Бунин, обращаясь к себе, иногда употребляет личное местоимение «ты» в сочетании с глаголами 2-го лица единственного числа, использование которых в восклицательных и вопросительных предложениях придаёт речи исключительную выразительность, эмоциональность, показывает экспансивность внутреннего диалога автора. Например: *«Вот тебе и парижское торжество, – говорили, будто там кричали: «Да здравствует Учр. Собр.!»* [272] *«Человек и его тело – двое... Когда тело желает чего-нибудь, подумай, правда ли Ты*

желаешь этого. Ибо Ты – Бог... Проникни в себя, чтобы найти в себе Бога... Не принимай своего тела за себя...» [462].

Для реализации оппозиции «прошлое-настоящее» автором используются номинативные предложения, с помощью которых в текст вводятся описания прошедших событий и ситуаций. Например: *«Житие юродивых. Дождь. Записки Дашиковой». «Лето 17 года. Сумерки, на улице возле избы куча мужиков»* [357].

Одной из особенностей жанра дневника можно считать использование обращений, что сближает этот жанр с письмами конкретным адресатам. Но в дневниках Бунина они достаточно редки, в то время как обращения к Богу часты, что говорит о высокой степени исповедальности бунинской дневниковой прозы: *«Господи, Господи, за что Ты так мучишь нас!»* [327]. *«Чего ещё ждать мне, Господи?»* [510].

Как известно, никакое художественное произведение, конкретный текст или даже высказывание не может существовать вне связи с другими, и дневники И.А. Бунина не стали исключением. Их отличает интертекстуальность и цитатность.

Например: *«Согласившись наконец с Лермонтовым, что всех чувств значенья "стихом размерным и словом ледяным не передашь", я погасил свечу и лег»* [348].

Упоминание произведений других авторов, использование цитат из них служат для подтверждения авторитетности высказывания автора, а метафоры и сравнения, которые строятся на подобных отсылках, придают образность описываемым событиям: *«Ночевали в древнем монастырском здании – там теперь гостиница. Чудесная лунная ночь. Необыкновенно хорошо, только никаких муратовских сатиров»* [481]. Говоря о муратовских сатирах, Бунин имеет в виду книгу искусствоведа Павла Павловича Муратова «Образы Италии».

Автор использует в своих записях и цитаты из газет, журналов, реплики, услышанные по радио, что придаёт повествованию объективность и жизненность, связь с реальностью, передает дух времени. Обилие таких вставок, на наш взгляд, может служить яркой языковой особенностью дневников именно Бунина. Например: *«"Русское слово" от 31-го и 1-го. В совете рабочих депутатов Каменев и Стеклов говорят, что «снесут голову с Корнилова» [401]. «Голос народа» от 2-го: Корнилов будто арестован» [401].* Используя в своем повествовании ссылки на внешние источники, Бунин часто указывает на авторство высказываний, источник информации и подчеркивает, что выражения не принадлежат непосредственно повествователю. Вставки и цитаты сопровождаются словами: *говорят, рассказывают, по словам, по слухам, по мнению, помнится, дескать, по сообщению и др.* Например: *«А у «председателя» этой чрезвычайки, у Северного, «кристальная душа», по словам Волошина» [с.511]. «Говорят, что нынче будет какая-то особенная служба в церквях – "о смягчении сердец"» [227].*

Таким образом, в своих дневниках И.А. Бунин излагает факты действительности последовательно и точно, что отвечает требованиям жанра. Повествование можно назвать преимущественно линейным несмотря на то, что иногда происходят переходы из одного временного плана в другой, и автор периодически переключает внимание с окружающих его реалий, на свой внутренний мир.

Дневники И.А. Бунина отвечают всем основным характеристикам этого жанра: они обладают открытостью, фрагментарностью, точной датировкой; повествование организовано по принципу мемуаров; для воспроизведения воспоминаний используются зрительные образы, вводимые в текст с помощью специальных языковых средств; повествование ведётся от первого лица. Образность, эмоциональность, оценочность – вот основные свойства

дневников Бунина. Это не только свидетельства изменяющейся действительности, но жизнь и движение внутреннего мира писателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Боброва О.Б., Сивогривова А.А. // Типологические закономерности эволюции жанра в русской литературе: Сб. статей. 2. – Ростов н/Д: РГПУ, 2003. – С. 4–16.
2. Бунин И.А. Окаянные дни. – СПб.: Азбука, 2000. – 167 с.
3. Бунин И.А. Собрание сочинений в 6-ти т.: Т. 6. Дневники. – М.: Художественная литература, 1988. – 719 с.
4. Дынник В. Дневник // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. – М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. – Т. 1. – Стб. 210–212.
5. Чудакова М.О. Дневник // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А.А. Сурков. – М.: Сов. Энциклопедия, 1962—1978. – Т. 2. – 1964. – Стб. 707–708.

СЮЖЕТООБРАЗУЮЩИЙ МОТИВ ЧТЕНИЯ В РАССКАЗЕ И. БУНИНА «КНИГА»

Чурляева Т.Н.

*Кандидат филологических наук, доцент
Новосибирский государственный технический
университет*

*«Навык чтения дается сегодня всякому, но лишь немногие
понимают, какой могущественный талисман им вручен»
Герман Гессе*

Стратегия художественного повествования в рассказе И. Бунина «Книга» направлена на раскрытие природы ментального события, переживаемого персонажем. Автор-персонаж стремится понять роль книги и чтения в жизни человека, их судьбоносный характер. При этом гносеологическое событие имеет иную мотивировку, предстает в ином образе и выполняет другие функции, нежели в классической русской литературе XIX века. С точки зрения классического реализма XIX в. смыслом жизни и условием счастья человека становятся его возможности адекватно вписаться в уже созданный высшим разумом мир, принимая данные ему свыше правила существования. Смыслостигновение героями Л.Н. Толстого или Ф.М. Достоевского гарантировано существованием всеобщих универсальных истин, имеющих трансцендентную природу. Априорные формы смысла и абсолютная идея оказываются чем-то внешним, автономным по отношению к ним, они должны лишь осознать и принять их существование как необходимость.

В классическом реализме XIX в. художественный образ мира выстраивался по подобию мифологического. Известно, что всякая мифологическая структура строится на преодолении Хаоса (беспорядка, негармоничности, безобраз-

ности) и утверждении нового мирового порядка – Космоса (гармонии, красоты). Художественные мифологии классического реализма, отталкиваясь от базового мифологического инварианта, ориентированы на создание одного из вариантов художественной модели гармонии между человеком, социумом, природой. Инвариант реализовывался во множестве индивидуальных художественных практик, представленных конкретными художественными текстами. Иными словами, в литературе классического типа всегда присутствует образ Мирового порядка как Космоса, который и организует произведение как его художественную репрезентацию. Такие художественные системы, в основе которых лежит подобное мироощущение, принято называть классическими (нормативными, универсальными, традиционалистскими).

К рубежу XIX – началу XX вв. существенным образом меняется человеческое сознание по сравнению с сознанием, свойственным человеку XIX века, крупнейшими и вершинными выразителями которого были Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский. К концу XIX века оказались исчерпанными те религиозно-этические ценности, которые питали художественную мысль второй половины XIX века. З. Гиппиус называла время рубежа – исторического и духовного – временем, «когда что-то в России ломалось». Катализатором кризисных процессов отчасти стал Ф. Ницше, заявивший о «смерти Бога» в своей книге «Так говорил Заратустра». В литературе получили распространение богоборческие мотивы. Критик и поэт С. Маковский отмечал: «У всех поэтов начала столетия – тяжба с Господом Богом» [3, 21]. Персонажи очень разных писателей – М. Арцыбашева, А. Куприна, В. Розанова, Л. Андреева – богохульствовали, грозили кулаком в небо, ругая Творца. Одни доказывали, что христианская идея есть «бес–

человечная идея», другие – называли христианство «противной, насквозь фальшивой выдумкой».

Иными словами, писатели и поэты начала XX века переживали кризис, осознав невозможность «соединения божественного начала с душою мира». Литература начала XX в. показала «растерянность человека, с недоумением и страхом взирающего на разоренные алтари» [4, 39]. Всех мучила жажда идеала, «жажда жгучая святынь, которых нет» (Н. Минский). И если классики XIX в., по словам А. Блока, «...погружались во мрак... но верили в свет» [1, 13], то современные писатели и поэты, утратив «веру в свет», становились «беззвездными», «беспечными», «брошенными» (А. Блок, «Возмездие»). В литературе, прежде всего в прозе, вынашивалась мысль о «хаотичности» подосновы бытия (Ницше), о «катастрофичности целого» (Вяч. Иванов), а человек трактовался как средоточие трагического неблагополучия.

Отказ от мысли о Мировом порядке, столетия определявшей смысл существования, не мог пройти безболезненно. Чувство бессмысленности существования основательно проникает в литературу рубежа веков – в произведения М. Горького, Ф. Сологуба, Л. Андреева, И. Бунина, обнажая экзистенциальные доминанты их мироощущения. В начале XX в. зарождается новый тип культуры – неклассической, в недрах которой шло формирование модернистских течений, рождающихся в результате различной степени взаимодействия с Хаосом. В модернизме отношения с Хаосом впервые начинают осознаваться как основа и содержание искусства.

Одновременно с этой тенденцией художественного развития, Новейшее время ассоциируется и со временем Возрождения. В это же время утверждается новый тип мифомышления, суть которого – не в разрушении

существующих мифов, а в воссоздании новых, отражающих современную неомифологическую картину мира.

Формирование новой картины мира мы можем наблюдать в творчестве И. Бунина, испытавшего влияние модернизма. Художественные повествования И. Бунина являют собой размышления о жизни, о смерти, о сущности памяти, искусства, литературы, книги и чтения. Писатель вопреки общим трагедийным настроениям ратует за величие и грандиозность мироздания, жизни, исповедует особый гедонизм, принятие всех сторон бытия без каких-либо к нему претензий. Художественно-эстетическая мысль И. Бунина упорна в поиске доказательств того, что в человеческой способности понять красоту жизни содержится собственно умение ощутить жизнь как драгоценный дар. Но, изображая событие понимания, И. Бунин-модернист не столько акцентирует внимание читателя на ментальных событиях как результата думания, сколько объективирует сам процесс мысли, обнажая природу познающего смысл сознания. Его интересуют причины, внешние и внутренние обстоятельства, способствующие или препятствующие интуитивному акту вопрошающего понимания. Одним из художественных средств, эксплицирующих акт сознания, становится сюжеттообразующий мотив чтения, реализуемый в рассказе «Книга» (1924).

Мотив чтения, имплицитно заявленный в названии рассказа, становится смыслообразующим звеном в понимании его художественной идеи. Одно из ярких проявлений этого мотива намечено в сюжетно разворачиваемой ситуации чтения, связанной с образом автора-персонажа, с одной стороны, и объектом чтения – с другой. Чтение для героя бунинского рассказа становится процессом смыслотворчества, актом самосознания, раскрываемым в интенциональной природе его сознания.

Объект же чтения необходимо рассматривать в двух (как минимум!) измерениях: эмпирическом и метафизическом. Во-первых, это – собственно книга, которую читает персонаж в фабульном пространстве текста; во-вторых – это «Книга бытия», текст по природе своей метафизический, который «пишет» само Бытие. Объект чтения переводится в символично-метафизический план, в рамках которого «текст» наделяется сакральным бытийственным значением.

Чтением и интерпретацией этих текстов занят герой Бунина, он стремится расшифровать, через их истолкование сделать понятными себе. Так, в начальном эпизоде герой ловит себя на мысли, что переживает чувство вовлеченности в вымышленный мир литературных персонажей как неистинное, не дающее истинного знания (*«Опять с раннего утра читаю, опять с книгой в руках! И так изо дня в день, с самого детства! Полжизни прожил в каком-то несуществующем мире, среди людей, никогда не бывших, выдуманных, волнуясь их судьбами, их радостями и печальми, как своими собственными, до могилы связав себя с Авраамом и Исааком, с пелазгами и этрусками, с Сократом и Юлием Цезарем, Гамлетом и Данте, Гретхен и Чацким, Собакевичем и Офелией, Печориным и Наташей Ростовой! И как теперь разобраться среди действительных и вымышленных спутников моего земного существования? Как разделить их, как определить степень их влияния на меня?»*) [2, 384]. Круг имен свидетельствует о глубоком литературном и историко-культурном опыте автора-персонажа, включающем в себя знание героев реальной истории и художественного вымысла, а также о читательском любопытстве, ввергающем в проблемную ситуацию сопоставления двух реальностей – художественную (фикциональную) и жизненную (реальную) (*«И как теперь разобраться среди действительных и вымышленных спутников моего земного существования? Как разделить их,*

как определить степень их влияния на меня?») [2, 384]. Граница, отделяющая одну реальность (художественную) от другой (внехудожественной), становится в акте творческого воображения неразличимой, ценностным центром объявляется само творящее сознание. Таким образом, художественное пространство текста манифестируется как сложно организованное целое, вмещающее в себя и мысль о реальности, и мысль о мысли, когда сама мысль становится предметом мысли. Автор-персонаж, пребывая в границах собственного воображения и фантазии, стремится разгадать свою душу, рассказать свою жизнь, то, что способен увидеть в этом мире, чувствовать, думать, любить и ненавидеть.

Собственно, феноменологически-герменевтическая природа конфликта истины и вымысла организует сюжетную коллизию в фабульном пространстве рассказа Бунина.

Внутренний конфликт актуализируется в момент внезапного внешнего изменения состояния природы – солнце сменяется тучами (*«Пока я читал, в природе сокровенно шли изменения. Было солнечно, празднично; теперь все померкло, стихло. В небе мало-помалу собрались облака и тучки, кое-где, - особенно к югу, - еще светлые, красивые, а к западу, за деревней, за ее лозинами, дождевые, синеватые, скучные»*) [2, 385], что заставляет автора-персонажа отвлечься от книжного чтения и обратить внимание на окружающую его действительность (сад, поющую в саду иволгу, идущего с погоста мужика, лопату, с налипшим на ней черноземом), все видимое становится в акте внимательного наблюдения предметом размышления. При пристальном, сенсорно-чувственном медитативном вглядывании в окружающую реальность предметность мира начинает наполняться эстетическим смыслом. Образы *«белой железной лопаты»*, *«фиолетовой дороги»*, *«синего*

чернозема» становятся метафорически- метонимическими знаками разлинованного листа и чернил. Автор-персонаж, вчитываясь в нерукотворный «текст», творимый самим бытием, раскрывает негромкое величие природного творчества (*«Было солнечно, празднично; теперь все померкло, стихло. В небе мало-помалу собрались облака и тучки, кое-где, – особенно к югу, – еще светлые, красивые, а к западу, за деревней, за ее лозинами, дождевые, синеватые, скучные. Тепло, мягко пахнет далеким полевым дождем. В саду поет одна иволга»*) [2, 385]. Ему открывается истинная красота сельской проселочной дороги, становятся понятными действия мужика, зачем-то посадившего на могиле дочери куст жасмина (*«<...>”На своей девочке куст жасмину посадил”*. А разве девочка об этом знает? Мужик укажется, что знает, и, может быть, он прав. Мужик к вечеру забудет об этом кусте, – для кого же он будет цвести? А ведь будет цвести, и будет казаться, что недаром, а для кого-то и для чего-то») [2, 385].

Переживаемое героем чувство «сверхпонимания» становится тем событием, которое возвращает сознанию мир в его бытийственной событийности. Здесь не идет речь об ответе. Лишь интенциональность мысли автора-персонажа позволяет выразить голос Бытия, дать этому голосу выговориться. Творческая активность понимания/вопрошания обнажается именно в способности автора-персонажа увидеть высшую связь явлений, которые, на первый взгляд, бессвязны. Другое дело, что увидеть в бессвязности связь всего со всем, соединить и упорядочить разновеликие образы – задача труднодостижимая для человеческого/читательского сознания. Человек/читатель должен стать Автором, способным самостоятельно строить смысл из хаоса. Стремление к интуитивному построению гармонии, акт понимания и становится «сюжетом» жизни,

увязывающим в ментальном пространстве мысль с ее предметом, образно в ней отраженным.

Сюжетообразующий смысл мотива чтения в рассказе видится в идее активности понимающего и вопрошающего сознания, способного к сопряжению всего со всем. Бунин-модернист открывает мир во множественности его проявлений, когда в единой точке сосуществуют вневременное (мифологическое), прошлое (историческое) и настоящее (современность), искусство (высокое) и действительность (низкое), художественное (вымышленное) и реальное (настоящее). Смысл сущего может открыться лишь в стремлении постичь прошлое человеческой мысли в сопряжении с настоящим, актуализировать культурные смыслы, почувствовать и прочувствовать мир в целом, «вспомнить» мифологическое (младенческое) чувство удивления и радости, войти в окрестный мир с чувством приятия и благодарности. Художественная мысль рассказа репрезентирует модернистский тип эстетического видения, при котором смысловое единство событий раскрывается не в порядке временной, причинной и внешней последовательности действий и событий, а синхронно, согласно внутренней рефлексивной логике интуитивного понятого сознанием связи части и целого.

Таким образом, Бунин, на наш взгляд, в рассказе моделирует модель герменевтического чтения как трудного процесса поиска человеком/читателем собственного смысла с целью формирования индивидуальной системы культурных ценностей в ситуации мировоззренческого кризиса начала XX века, ощущения безопорности, деструкции культурных традиций, необратимой мутации духовных ценностей. Автор не скрывает труднодостижимости результата, т.к. подобное чтение основывается на необходимости чувствования непрерывности и равноценности происходящего в мире и с миром. Только такая напря-

женная работа мысли может дать импульс для всечеловеческого поиска духовности, подлинности бытия существования. Думается, что именно в силу трудности задачи финал рассказа остается открытым, в нем звучат риторические вопросы автора-персонажа, свидетельствующие об определенном скепсисе в отношении творческой человеческо-читательской рецепции и ее словесном выражении: «*”Все читаете, все книжки выдумываете”. А зачем выдумывать? Зачем героини и герои? Зачем роман, повесть, с завязкой и развязкой?*» [2, 385]. Действительно, как постичь всеобщее, когда человек каждый данный момент имеет дело только с отдельным? Как вписать свою уникальную судьбу (или жизнь героя романа, повести, рассказа) в «текст» общего, универсального «текста» бытия и, тем самым, соучаствовать в творчестве жизни? Как выразить понимаемое, если язык и речь, именуя вещи, одновременно вопрошают о них? В самой ситуации вопрошания нет гарантии получения готового ответа, ибо сам вопрошающий выступает одним из элементов потаенного в своем сущностном выражении бытия.

Итак, несмотря на непрозрачность художественного смысла, анализ сюжетообразующего мотива чтения, как нам кажется, эксплицирует идею рассказа. Во-первых, смысловое ядро сюжетообразующего мотива чтения связано с образом автора-персонажа, способного к чтению «текста» бытия. Развитие мотива направлено на формирование автором образа идеального Читателя, для которого чтение – это вид творчества как способа понимания и понятийного постижения смысла бытия. «Текст» бытия предстает как первоисточник, чтение которого становится наиболее полным вариантом постижения сути происходящих явлений разного порядка. Во-вторых, природа идеального чтения близка природе так называемого «герменевтического круга», манифестирующего взаимосвязь всеобщего и части.

Всеобщее содержит в себе каждый отдельный момент текста-судьбы, а каждый отдельный момент судьбы включен в смысл всеобщего, целого «текста». Постигая всеобщее, человек постигает и все отдельное, все частности, и наоборот. Это и есть его участие в герменевтике себя как части бытия, в умении прочитать письма бытия открывается высший смысл его индивидуального существования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. – М.-Л.: Художественная литература, 1963. – Т. 6. – 548 с.
2. Бунин И.А. Стихотворения. Рассказы. – М.: Правда, 1986. – 544 с.
3. Маковский С. На Парнасе «Серебряного века». – Мюнхен: Центр. об-ния полит. эмигрантов из СССР (ЦОПЭ), 1962. – 364 с.
4. Мескин В.А. Кризис сознания и русская проза конца XIX – начала XX вв. М.: Прометей, 1997. – 136 с.

ОГЛАВЛЕНИЕ

1. Вступительное слово.....	3
2. <i>Амирханян М. Д.</i> Армянские мотивы в творчестве И.А. Бунина	5
3. <i>Басилая Н. А. Путкарадзе Т. Д.</i> Отражение небесной сферы в поэтической картине мира И.А. Бунина	12
4. <i>Белоусова Е.В.</i> Трактат И.А. Бунина «Освобождение Толстого». История создания.....	23
5. <i>Галанинская С. В.</i> Особенности развития тургеневских традиций в цикле стихотворений в прозе И.А.Бунина “Вне”	51
6. <i>Давыдова О. А.</i> Колоративы – одна из особенностей языка «Дневников» И.А. Бунина.....	60
7. <i>Джанумов С.А.</i> Фольклор в творчестве И.А. Бунина.....	70
8. <i>Долуханян А. Г.</i> Некоторые педагогические принципы в рассказе Бунина «Учитель»	86
9. <i>Доманский В.А., Кафанова О.Б</i> Реквием по русской усадьбе в творчестве И.А. Бунина.....	93
10. <i>Завьялова Е. Е.</i> Способы воплощения сюжета в стихотворении И.А. Бунина «Игроки»	120
11. <i>Иванова И. Н.</i> Рецепция бунинского текста в книге рассказов А.И. Слаповского «Туманные аллеи»	130
12. <i>Иванова Н. Ф.</i> Об одном малоизвестном биографическом факте из жизни И. А. Бунина	139
13. <i>Карпачева Т.С.</i> «Из рода азров»: «Митина любовь» И.А. Бунина в контексте эпохи.....	155
14. <i>Кинуё Миягава</i> Роман И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» и японские «Эгобеллетристики»: проблема начала и конца	173
15. <i>Киричук Е. В</i> Мифологические аллюзии в поэме И.А. Бунина «Листопад»	180
16. <u>Кормилов С.И.</u> Поздний Георгий Адамович о Бунине	188
17. <i>Ли Янь/Приорова И. В.</i> «Темные аллеи» И.А. Бунина как русская «Энциклопедия любви» на уроках литературы в Китае	212

18. <i>Мадоян.В.В. Шейранян.С.З.</i> Функции Художественных деталей в произведениях И.Бунина	222
19. <i>Мелентьева И. Е.</i> «Литература как явление высококультурное имеет свою традицию, идущую как бы в воздухе...»: Несколько заметок о переключках в творчестве А.И. Солженицына и И.А. Бунина.....	239
20. <i>Мелкумян М. И.</i> О Двух переводах одного стихотворения (И.Бунин и Б.Пастернак)	249
21. <i>Михайлова Г. П.</i> Рассказ Ивана Бунина «Господин из Сан-Франциско»: Как «Работает» Его заглавие	265
22. <i>Оганесян А. Г.</i> Разноуровневый подход к рассказу И. А. Бунина «Солнечный удар»	277
23. <i>Павельева Ю.Е.</i> Лирический герой прозы И.А. Бунина.....	285
24. <i>Подкорытова Т. И.</i> Ближневосточный «Палимпсест» культур в цикле И. А. Бунина «Тень птицы»	297
25. <i>Приорова И. В.</i> И.А. Бунин в китайской аудитории (по страницам двух учебников по русской литературе)	310
26. <i>Протасова Н.В.</i> Стихотворные молитвы И. Бунина как отражение его мировидения и духовных поисков	320
27. <i>Романова И.В.</i> Мотивы, связанные с лирическим «Я», в лирике И.А. Бунина	330
28. <i>Скибина О.М.</i> Дневники Бунина и Пришвина как ЕГО-документ	347
29. <i>Титова Н. С.</i> О Диалоге И.А. Бунина с В.А. Шуфом.....	359
30. <i>Чапаева Л. Г.</i> Жанровые особенности дневников И.А. Бунина	373
31. <i>Чурляева Т.Н.</i> Сюжетообразующий мотив чтения в рассказе И. Бунина «Книга»	381

